ARTA 7 197

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

New York

Răspunzînd invitației domnului Roland Hartman, Viorel Mărginean a prezentat, în perioada mai-iunie, o expoziție de pictură și desen la *Rare Art Inc. — Oriental Fine Arts* din New York. Expoziția a cuprins 30 de uleiuri (printre care *Cor din Năsăud*, *Iarna în Maramureș*, *Ladă de zestre*, *Tîrg*, *Țărănci din Transilvania* etc.) și 35 desene în tuș, laviu, creioane colorate.

Cambridge

La Facultatea de Arhitectură și Arte Frumoase a Universității din Cambridge a fost deschisă între 27 aprilie și 9 mai 1970 o expoziție de fotografii executate de fotograful român Nicolae Săndulescu după operele lui Brâncuși.

Kommern
Kiel
Hamburg

În cadrul schimburilor culturale dintre țara noastră și Republica Federală a Germaniei, între 18 aprilie și 15 iunie, a fost prezentată la *Muzeul etnografic* din Kommern o amplă expoziție de artă populară românească — peste două sute de piese selecționate din colecțiile *Muzeului etnografic* din Iași, *Muzeului de artă populară* din București, *Muzeului Satului*, *Muzeului Brukenthal* și *Muzeului* din Rîmnicu Vîlcea. Au fost expuse 39 scoarțe, lăicere și cergi reprezentative pentru cîteva zone etnografice din Moldova, Oltenia, Muntenia, Transilvania și Banat, 9 costume populare din diferite zone, marame, ștergare, 6 icoane pe sticlă, o selecție de 48 piese din lemn — de la elemente de arhitectură la mobilier, unelte și ustensile casnice, precum și obiecte din ceramică specifice unor renumite centre ca Marginea, Horez, Vama etc.

Primită cu interes de către publicul și specialiștii vest-germani, expoziția a fost organizată în continuare, în perioada iunie-august, la Kiel, iar în luna septembrie, la Hamburg.

Entrevaux

La Entrevaux, s-a desfășurat între 1 mai și 15 septembrie *Festivalul internațional de gravură*. Arta românească a fost reprezentată la această confruntare internațională prin lucrări de Emilia Dumitrescu, Ladislau Feszt, Ala Jalea Popa, (în ilustrație), Hortensia Masichievici, Fred Micoș și Ileana Micodin — expunînd fiecare cîte trei gravuri.

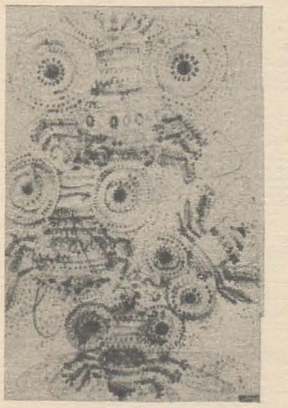
Szczecin

Clubul *Societății artistice « 13 Muze »* din Szczecin a găzduit, între 12 mai și 8 iunie, o expoziție a pictorului Barbu Nițescu. Au fost prezentate 18 lucrări de pictură în ulei.

Roma

Fondazione Europea Dragan din Roma a găzduit în luna mai o expoziție cu lucrări de pictură, gravură, sculptură și artă decorativă românească. Au expus: Constantin Bulat (10 piese de ceramică glazurată), Marcel Chirnoagă (13 gravuri pe metal), Florin Ciubotaru (7 picturi pe sticlă), Radu Costinescu (5 tablouri în ulei), Florica Hociung (8 sculpturi în bronz, piatră și ghips), Dan Negoescu (4 tablouri în ulei), Elena Pană (6 tapiserii), Wanda Sachelarie-Vladimirescu (7 tablouri în ulei), Ștefan Sevastre (7 tablouri în ulei) și Mircea Spătaru (6 sculpturi în bronz). Expoziția a fost organizată în continuare în luna iunie la Florența.

Portland



La *Portland State University* (statul Oregon) a fost prezentată în luna iunie o expoziție de gravură contemporană românească. Au expus: Ana Maria Andronescu, Marcel Chirnoagă, Dumitru Cionca, Vintilă Făcăianu, Valentin T. Ionescu, Vasile Pintea, Eugen Popa, Nicolae Săftoiu și Ion Stendl (fiecare artist figurînd cu cîte cinci lucrări).

Florența

Juriul celei de a doua ediții a *Bienalei internaționale de grafică* de la Florența (*Palazzo Strozi*, aprilie -iunie a. c.) a distins cu *Medalia de aur* lucrarea *Gema*, gravură (în ilustrație), prezentată de Ala Jalea Popa.

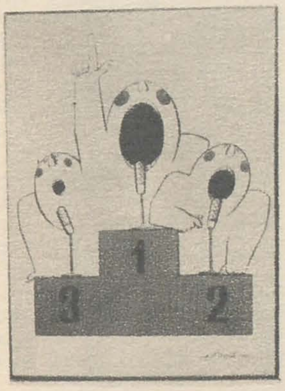
Cagnes-sur-Mer

Sub auspiciile *Ministerului Afacerilor Culturale* și ale *Comisiei Naționale UNESCO*, s-a inaugurat la 28 iunie, la *Chateau-Musée de Cagnes-sur-Mer*, a doua ediție a *Festivalului internațional al picturii*. Pictura românească a fost reprezentată la această manifestare cu lucrări de Sabin Bălașa (*Compoziție*), Georgeta Năpăruș (*Compoziție I* și *Compoziție II*) Florin Niculiu (*Decembrie* și *Ofranda*). Expoziția a rămas deschisă pînă la 30 septembrie a.c.

Asperup Fijn

Galeria Alleshare Marie og Carl Larsen din Asperup Fijn (Danemarca) a prezentat între 25 iunie și 14 iulie o expoziție cu lucrări de Dietrich Sayler. Artistul a expus 20 lucrări de grafică.

Cracovia



Societatea « Prietenii artelor plastice » din Cracovia a organizat, în luna iunie, o expoziție de desen satiric și caricatură — cu participarea a șase artiști din Polonia, România, și Bulgaria. Din țara noastră a fost invitat Albert Poch, care a prezentat 28 de lucrări — colaje, desene și montaje satirice cu obiecte. Caricaturistul român a fost distins cu o *diplomă de onoare*.

Wuppertal

Riți Iacobi și Peter Iacobi, au prezentat, între 28 iunie și 29 iulie, la galeria *Palette-Röderhaus* din orașul vest-german Wuppertal, o expoziție cu reliefuri și construcții textile. Au fost expuse 34 lucrări, printre care *Objet pour jouer*, *Environment*, *Compoziție albastră* ș.a.

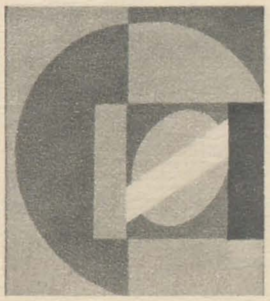
Veneția

Galeria Studio din Veneția a găzduit în august-septembrie o expoziție cu lucrări de Eugen Ispir. Au fost prezentate 26 de picturi, printre care tablourile *Crepuscul*, *Geneză*, *Ferigă*, *Soare albastru* etc.

Tirana

În cursul lunii iulie a fost organizată la Tirana o expoziție a pictorilor H.H. Catargi și Ion Musceleanu. Lucrările, selecționate din colecțiile artiștilor, din colecțiile *C.S.C.A.*, ale *Muzeului de artă* al Republicii, *Muzeului Zambaccian* ș.a., au alcătuit o succintă prezentare monografică a celor doi pictori. H.H. Catargi a figurat cu 8 acuarele și 35 picturi în ulei (printre care *Cazangerie*, *Rafinărie*, *Portret de studentă*, *Figură cu broboadă galbenă*, *Case la Ciurel*, *Odaliscă* — în ilustrație — etc.), iar Ion Musceleanu cu 36 picturi în ulei (printre care *Fată citind*, *Sportivă*, *Studentă*, *Fată cu ghitara* — în ilustrație — *La marginea orașului*, *Peisaj la Piatra* etc).

Rosenheim



Sub auspiciile *Departamentului cultural al Municipalității*, orașul vest-german Rosenheim a găzduit în luna iulie o expoziție în cadrul căreia a fost prezentat Vasile Dobrian. Vasile Dobrian a expus 25 gravuri colorate și o selecție de 25 lucrări din expoziția sa bucureșteană intitulată *Vă recomand acest alfabet*.

EXPOZIŢII

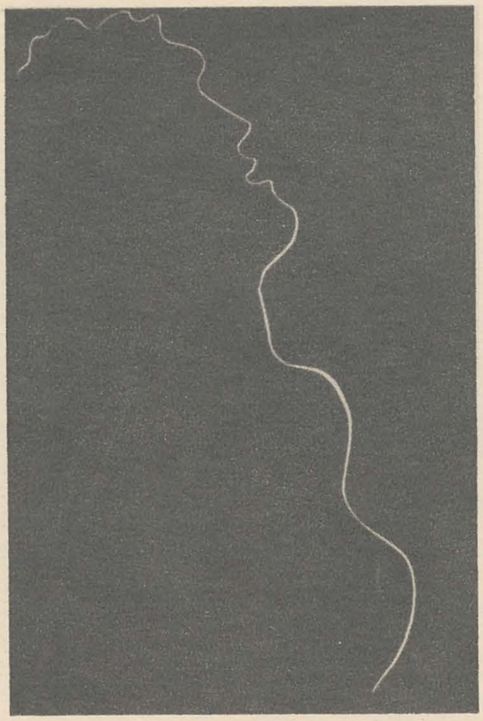
● La 9 iunie a fost inaugurată la Praga în vechiul Manej Valdstejn o expoziţie alcătuită din operele a trei eminenţi reprezentanţi ai Şcolii din Paris: Laurens, Braque, Picasso. La ansamblul celor 110 sculpturi de Laurens, foarte bogat pentru perioada cuprinsă între 1928 şi 1954, se adaugă desenele în creion, pastel, tuş, stampele (aquaforte şi litografii în culori) şi în sfîrşit mai multe ilustraţii la cărţi de Paul Eluard, Tristan Tzara, Homer, Claudel şi William Saroyan. Opera lui Georges Braque este reprezentată mai ales prin litografii, iar cea a lui Pablo Picasso printr-o serie de aquaforte şi aquatinte din cele create în 1968 la Maugins.

● La Essen va lua fiinţă primul muzeu de afişe din R.F. a Germaniei. Cuprinzînd şi colecţia de afişe a Şcolii de artă decorativă Folkwang din localitate, noul muzeu va organiza un schimb internaţional permanent de expoziţii de afişe.

● Comorile Ciprului, prima expoziţie de artă cipriotă pe care Republica Cipru a prezentat-o publicului european la Paris, München, Milan, Geneva, Belgrad şi Atena a fost deschisă pînă la 19 iulie la Praga în palatul Sterberk. Operele prezentate erau repartizate în trei secţiuni distincte; arta antică, icoane şi ceramică bizantină şi artă populară cipriotă.

Catalogul publicat cu ocazia acestei expoziţii conţine texte asupra artei cipriote şi asupra artei bizantine din Cipru scrise de Dr. Vassos Karageorghis şi Dr. Athanase Papageorghion.

● Biblioteca Naţională din Paris prezintă la Galerie Mazarine gravurile şi cărţile cele mai importante ilustrate de Matisse; expoziţia, care va fi deschisă pînă în luna septembrie este, după cum afirmă La Revue du Louvre et des musées de France (2/1970) un complement indispensabil la expoziţia de picturi ale artistului de la Grand Palais. Cele peste 180 de piese expuse, corespund etapelor activităţii de gravor a lui Henri Matisse. Dintre cărţile ilustrate (datînd mai ales din perioada de după 1931) vor fi prezentate doar cele pentru care Matisse a proiectat şi executat machete, « Poeme » de Mallarmé (1932, Skira), « Pasiphaé » de Montherlant (1944, Fabiani) « Les Fleurs du mal » de Baudelaire (1947, Bibliothèque Française) etc.



● La Fundaţia Maeght din Saint-Paul-de-Vence a fost deschisă, pînă la sfîrşitul lunii septembrie, expoziţia « L'Art Vivant aux Etats-Unis » cuprinzînd aproape 110 picturi, desene şi 40 de sculpturi realizate în perioada 1960—1970. Alături de artişti mai vîrstnici ca Joseph Albers, Willem de Kooning sau Mark Rothko, expun principalii reprezentanţi ai tendinţelor artistice actuale din S.U.A. (atît din Şcoala din New York cît şi din alte centre): Pop'Art, arta minimală sau conceptuală, noua abstracţiune etc.

În expoziţie figurează de asemenea şi unele personalităţi ale curentului suprarealist « mai mult sau mai puţin subteran, mai mult sau mai puţin apropiat de suprarealismul european, dar de o savoare şi de o forţă de netăgăduit », cum sînt, de pildă, Lucas Samaras sau Joseph Cornel. Au fost prezentaţi şi artişti ca Hans Haacke, Carl Andre, Robert Israël şi Robert Whitman care aparţin curentului « happening-ului » sau al « earth-art »-ei.

▶

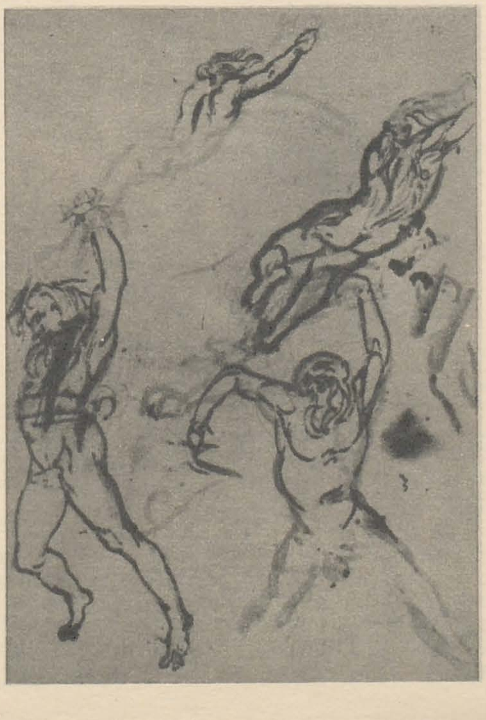
● În apartamentul şi atelierul lui Delacroix este deschisă pînă în septembrie expoziţia « Delacroix şi Impresionismul ». Organizată de Societatea Prietenilor lui Eugène Delacroix, expoziţia confruntă lucrări ale impresioniştilor cu picturi şi acuarele ale lui Delacroix care îl arată (aşa cum este şi socotit) un precursor direct al impresionismului. Sînt expuse şi aproximativ 100 de lucrări aparţinînd muzeului Louvre şi unor colecţii particulare precum şi macrofotografii provenind din laboratorul muzeului Louvre (permiţînd studiul comparativ al tuşelor).

« ARTĂ LA BANDĂ RULANTĂ »

● O expoziţie în centrul de design al oficiului de artizanat din Stuttgart (Republica Federală a Germaniei) şi-a propus să dovedească faptul că şi produsele industriale pot fi încadrate în noţiunea de « artă ». Wolf Bauer expune aci produse textile, mobilă, tapete şi porţelanuri. Prin lucrările sale grafice, Wolf Bauer a devenit cunoscut dincolo de graniţele Republicii Federale a Germaniei. Expoziţii încununate de succes în Anglia şi în Statele Unite i-au adus premii internaţionale. Recent, el a primit la New York premiul « For excellence of design ». Bauer face parte dintre acei artişti care preferă să-şi expună operele mai curînd în fabrici sau în săli de ghişee în bănci, decît în muzee şi galerii. De la Stuttgart, expoziţia sa va porni spre Zürich şi apoi spre Paris.

« CASA ÎN CASĂ »

● Cum va arăta locuinţa ideală a anului 2000? În ciuda susţinutelor căutări creative, această problemă este încă departe de a fi rezolvată în mod satisfăcător. Lipsa de spaţiu, obiecţiile de ordin urbanistic şi financiar pe de o parte, depersonalizarea şi uniformizarea lumii moderne pe de altă parte, iată obstacolele pe care inventivitatea şi spiritul noului le întîmpină la fiecare pas. În acest context, vila înconjurată de un parc rămîne un vis pe care numai puţini şi-l pot închipui. Iată, însă, că un grup de arhitecţi din Köln propun o soluţie inedită: « casa în casă » care întruneşte toate avantajele căsuţei pentru o singură familie cu cele ale imobilului cu mai multe etaje şi care permite o importantă economie de spaţiu. Dispuse în terase protejate de priviri indiscrete prin perdele de flori şi arbuşti, aceste locuinţe-etaj oferă chiriaşului o bogată gamă de posibilităţi de a imprima locuinţei sale o notă personală. Locatarul este acela care stabileşte împărţirea spaţiului, materialul de construcţie pentru pereţii intermediari, perimetrul terasei neacoperite şi al bazinului de înot.



Prima expoziție europeană

CONSTANTIN BRÂNCUŞI

Un memorabil eveniment cultural a marcat profilul plastic al anului 1970: în ziua de 5 iunie s-a deschis la Muzeul de artă al Republicii, sub auspiciile Comitetului de stat pentru Cultură și Artă expoziția « Constantin Brâncuși », *prima retrospectivă europeană* a operelor genialului sculptor român.

Pentru întîia oară, publicul român vine în contact cu un ansamblu de lucrări brâncușiene aparținînd unor muzee și colecții particulare din Statele Unite ale Americii și Franța. Actuala expoziție, grupînd aproape 50 de lucrări fundamentale, reprezintă o selecție restrînsă a amplei retrospective organizate în S.U.A., în cadrul următoarelor reputate instituții: The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1969; Philadelphia Museum of Art, 1969; The Art Institute of Chicago, 1970.

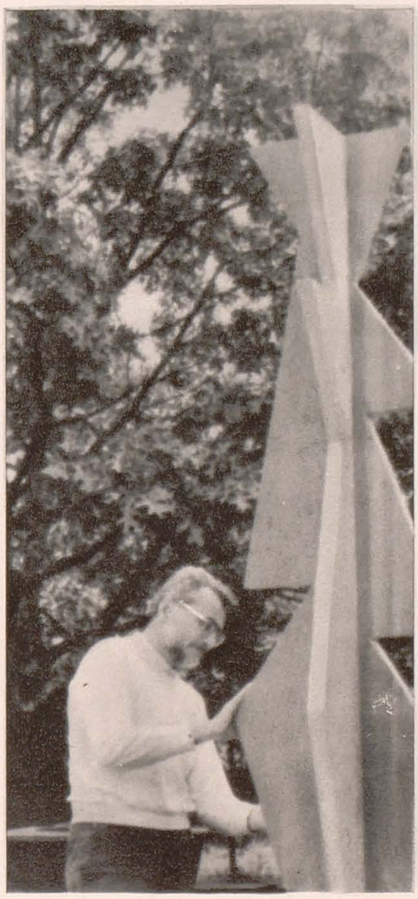
Deschiderea expoziției «Constantin Brâncuși» s-a desfășurat într-un cadru festiv, fiind onorată de prezența a numeroase personalități: Dumitru Popa, primarul general al Capitalei, Pompiliu Macovei, președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Vasile Gliga, adjunct al ministrului afacerilor externe, Ion Jalea, președinte de onoare, și Brăduț Covaliu, președintele Uniunii Artiștilor Plastici, Mihnea Gheorghiu, prim-vicepreședinte al Institutului român pentru relațiile culturale cu străinătatea, șefi ai unor misiuni diplomatice și alți membri ai corpului diplomatic. Au fost prezenți, de asemenea, Sidney Geist, sculptor și istoric de artă, cercetător al operei brâncușiene, autor al unei recente monografii dedicate sculptorului român, consilier al expozițiilor americane «Brâncuși» precum și Orin Rilley, conservator șef la The S.R. Guggenheim Museum, New York, directori de muzee, artiști plastici, critici de artă, o seamă de oameni de cultură și artă și un numeros public.

În cuvîntul de deschidere rostit cu acest prilej, criticul Ion Frunzetti, președintele secției de literatură și artă a Academiei de științe sociale și politice, a reliefat universalitatea și, totodată, spiritualitatea profund românească a operelor brâncușiene, sensurile contemporane ale unei creații deschizătoare de drumuri, care ocupă « centrul neclintit » al artei moderne.

Realizarea la București a acestei premiere europene « Brâncuși » se datorește unor muzee și colecționari, precum: The Solomon R. Guggenheim, New York; Musée National d'Art Moderne, Paris; The Philadelphia Museum of Art; The Arte Institute of Chicago; Colecția Malcolm Eisenberg, Philadelphia; Colecția Eileen Howard M. Kinney, Washington; Colecția J. Wintersteen, Philadelphia, prin a căror bunăvoință ne-au fost împrumutate 25 de opere. Alături de acestea au figurat 24 lucrări existente în țară aparținînd Muzeului de artă al R.S. România, Muzeului de artă din Craiova, Muzeului de artă al Academiei, Colecției Liceului "Nicolae Bălcescu" din Craiova, Colecției Storck, Colecției Lucia Brandl, Colecției George Fotino, Colecției Victoria Roșianu.

DESPRE BRÂNCUȘI

Convorbire cu Sidney Geist



Sculptorul și criticul de artă Sidney Geist — cunoscut exeget al operei brâncușiene* și unul dintre organizatorii celor trei ediții americane ale retrospectivei « Constantin Brâncuși » — a ținut să participe și la deschiderea la București a primei expoziții europene a ilustrului artist. Domnia-sa a avut amabilitatea să răspundă cîtorva întrebări puse de redacția revistei noastre.**

C. Brâncuși: *Vrăjitoarea*—lemn. Muzeul Solomon R. Guggenheim. New-York

Uluitoarea varietate și continuitate a unei opere

Redactor: *Cunoscînd interesul dv. pentru opera lui Brâncuși și, totodată, competența și substanțiala dv. contribuție la realizarea retrospectivei « Constantin Brâncuși » în trei mari orașe din Statele Unite ale Americii (New York — 1969, Philadelphia — 1969, Chicago — 1970), am dori să ne precizați « rațiunea suficientă » și principiile care au prezidat organizarea acestei expoziții.*

Sidney Geist: Principalul scop a fost acela de a reuni cele mai de seamă (și cît mai multe) opere brâncușiene, deoarece există o evidentă filiație între lucrările marelui sculptor: ele se întreteș, sînt strîns legate printr-un îndelung proces de reducție și clarificare. A evidenția aceste legături secrete, a pune în relief relațiile dintre diferitele faze ale unei creații de o uluitoare varietate și continuitate — iată ceea ce ne-am propus.

R: *Ce probleme v-a ridicat realizarea unei asemenea ample « întîlniri » a cvasitotalității operelor lui Brâncuși?*

S.G.: Un « comerț » intens cu o serie de muzee și colecționari care, de altfel, au fost foarte generoși. Cei care n-au putut răspunde apelului nostru, n-au formulat « un refuz » pur și simplu, ci și-au întemeiat reținerea pe o anume friabilitate, delicatețe, a lucrărilor, cărora o « deplasare » le-ar fi putut aduce prejudicii. Și i-am înțeles.

Am avut și emoții, și surprize. Se apropia momentul vernisajului și ne-am pomenit că nu avem nici o *Pasăre în spațiu*. Cu două zile înaintea deschiderii expoziției am primit, printre altele, *Pasărea în spațiu* din colecția Steichen (care nici n-a mai putut fi trecută în catalog); în schimb, n-am mai putut admira *Pasărea în spațiu* din colecția Peggy Guggenheim, care ne fusese promisă dar . . . n-a mai venit. O puteți vedea . . . în catalog, unde figurează totuși.

A gîndi, a schimba, a desăvîrși...

R.: *Cum a fost primită retrospectiva « Brâncuși » de specialiști și public, la un deceniu după moartea artistului, « moment primejdios pentru bilanțul reputației unui artist », cum opinează John Tancock, directorul muzeului « Rodin » din Philadelphia?*

S. G. Pentru specialiști a fost revelator să poată urmări *schimbările* și *rațiunile* schimbărilor de la un material la altul (marmoră — bronz, lemn — oțel), de la o variantă la alta; mai cu seamă — și asta pentru întîia oară — să aibă percepția lor simultană.

A gîndi, a schimba, a desăvîrși o temă, în loc de a « te pune » într-o stare de invenție continuă (cum se obișnuiește acum) — iată ceea ce ne propune spre meditație retrospectiva « Brâncuși ». Majoritatea artiștilor de astăzi « fac efortul » de a inventa continuu, sînt angajați în mod nefiresc în « cursa » inovațiilor.

Reluînd o operă, Brâncuși o schimbă, o « trage » în timp. Am avut sub ochi, de pildă, toate versiunile *Muzei adormite* și patru *M-lle Pogany*. Pentru critici și istoricii de artă a fost pasionant să le poată studia comparativ, să-și dea seama de simplificările succesive, de consecințele unor infime modificări privitoare la curbura unei linii, sau la gradul de finisaj, asupra capacității expresive a lucrării. Ca să nu mai vorbim de valoarea emoțională a unui material sau altul . . .

Cît privește publicul, numai la Guggenheim s-au înregistrat peste 130.000 de vizitatori. Dar « efectele » asupra spectatorilor mi se par mai revelatoare decît « numărul ». I-am urmărit uneori pe acești privitori. În preajma operelor lui Brâncuși, devin tăcuți, contemplativi . .

R.: *S-ar putea vorbi despre forța integratoare a operelor brâncușiene . . .*

S.G.: Neîndoios. Puterea lor « lucrează » asupra oamenilor. Le privesc atent, le dau ocol, se întorc « înlăuntru », zîmbesc către sine . . .

Tensiunea dintre formă și semnificație...

R.: *Găsiți că opera brâncușiană se revelează privitorului de astăzi dintr-odată, sau prin cunoaștere în timp?*

S.G.: Din punct de vedere al formei, Brâncuși se revelează instantaneu, pe căile intuiției. Semnificația, însă, se realizează în timp.

---

* Sidney Geist, Brâncuși, A Study of the Sculpture, Grossman Publisher, New York, 1968;

** Sidney Geist este și semnatarul studiului introductiv și, totodată, redactorul catalogului *Constantin Brâncuși, 1876—1957, A Retrospective Exhibition*, New York, 1969.

Cînd privesc *Noul născut*, majoritatea spectatorilor îl receptează inițial ca o formă abstractă; în niciun caz, ca pe un copil care țipă. Cînd află « subiectul », abia începe să devină totul mai « interesant » . . . Bărbia care tremură și gura larg deschisă a țipăt . . . și, concomitent, impresia unei celule care începe să se dividă.

Această tensiune dintre un « obiect » care rămîne mereu același și care se revelează instantaneu — și o semnificație ce se realizează și se amplifică într-un proces temporal, această « întîlnire » între un subiect oarecare și o formă de cea mai avansată modernitate — generează o anume *ambiguitate*, o taină, « un petit frisson de doute », care te reține. În plină viteză a vieții moderne, Brâncuși te « oprește » ! Tocmai joncțiunea aceasta dintre un subiect banal și o « dificultate » de formă « *este Brâncuși* ».

Brâncuși durează...

R.: *În climatul anilor 70, într-o civilizație marcată de revoluția tehnico-științifică, în această ambianță contestatară, mai rămîne Brâncuși « an up-to-date sculptor » pentru tînăra generație ?*

S.G.: Există în Brâncuși o anume rigoare formală care a impresionat tinerii artiști, în special pe « minimaliști ». Tocmai această latură formală îl susține în actualitate, îl face să dureze, stimulează interesul tinerei generații. Dacă la alți artiști (Rodin, Bourdelle etc.) tinerii nici nu se mai uită, Brâncuși, însă, li se pare de o deosebită relevanță prin modul său de a « structura » obiectul și de a explora posibilitățile formale, prin abordarea serială a « subiectului ». Ceea ce îi interesează este *forma* Coloanei, nu semnificația ei. Cred, totuși, că nu rămîn indiferenți nici față de seducția pe care o degajă « ambiguitatea » de care am amintit. Sculptura lui Brâncuși « rezistă » fără a mai fi nevoie de mit. E un lucru « total » care durează prin idei, frumusețe, poezie. La New York a fost privit cu cel mai mare interes.

Mă pasionează modul său de a „raționaliza" forma....

R.: *Întrucît vă privește, cine s-a simțit cel dintîi atras spre Brâncuși — sculptorul sau istoricul de artă ?*

S.G.: Brâncuși mă interesează *direct* și nu în calitatea de istoric de artă (ceea ce nici nu sînt). Mă emoționează unitatea poetică a operei, simplitatea (în sensul reducerii la esențial) a operei și vieții. Mă pasionează excepționala lui concentrare, felul lui unic de a « raționaliza » forma, modul în care esențializează fără a « usca » lucrurile, fără a le despuia de reverberațiile lor poetice, evocatoare. Brâncuși « regîndește » forma într-un fel care este în acord cu ideea, cu materialul, cu mîna. Universul său de forme a exprimat cel mai bine ideea de « esență », de paradigmă care plutea în aer în vremea lui . . .

Felul lui de a „raționaliza" își are rădăcinile în viața de aici....

R.: *În studiul dv. indicați noțiunea de « măsură », « tactul dimensiunilor », ca o trăsătură specifică marelui sculptor, Nu credeți că această « dispoziție » își are sorgintea în ascendența lui natală ?*

S.G.: Felul lui de a gîndi, modul de a « raționaliza » cred că se « trage » de aici, de la Hobița. Am cunoscut țăranii din partea locului : lucrează lemnul într-un mod foarte « raționalizat » și gîndesc în aforisme. Numai o filozofie « raționalistă » reduce totul la o formă foarte netă, foarte clară. Sculpturile lui Brâncuși te frapează prin concentrarea lor, te izbesc ca un aforism, sînt spirituale, și memorabile aidoma lui. Dar nu trebuie uitat că a plecat la Paris tocmai pentru a întîlni gîndirea artistică cea mai avansată, în ambianța căreia a devenit cu adevărat Brâncuși.

O pecete umană....

R.: *În amintitul studiu, ați vorbit, printre altele și de « umanismul » lui Brâncuși . . .*

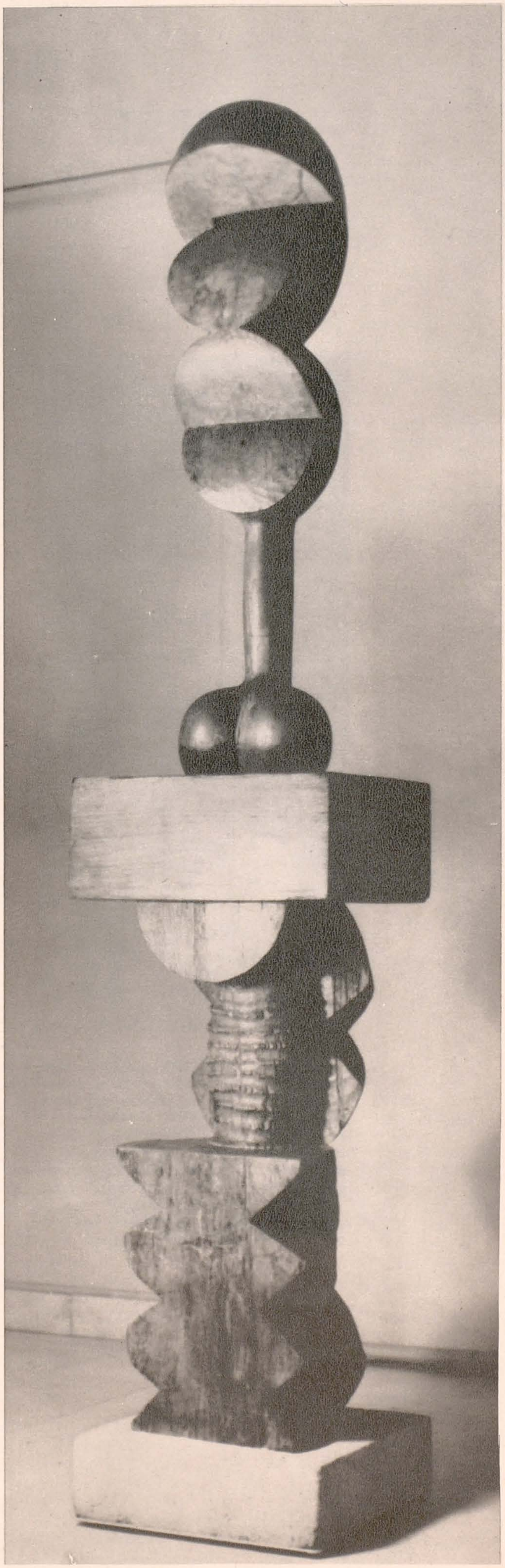
S.G.: Brâncuși este uman, dar nu natural; poate este chiar « anti-natură ». Uman, în sensul că decelăm aici *gîndirea* unui om. Lucrările lui Moore, de pildă, închid în ele o mistică « telurică ». Ar putea fi « făcute » și de natură. La Brâncuși există o pecete « umană » : *travaliu*.

În căutarea lui Brâncuși...

R.: *Și, dacă nu comit o « indiscreție », încotro vă îndreptați de la București ?*

S.G.: Spre Zürich, Corsica, Nisa, Paris . . . în căutarea lui Brâncuși . . .

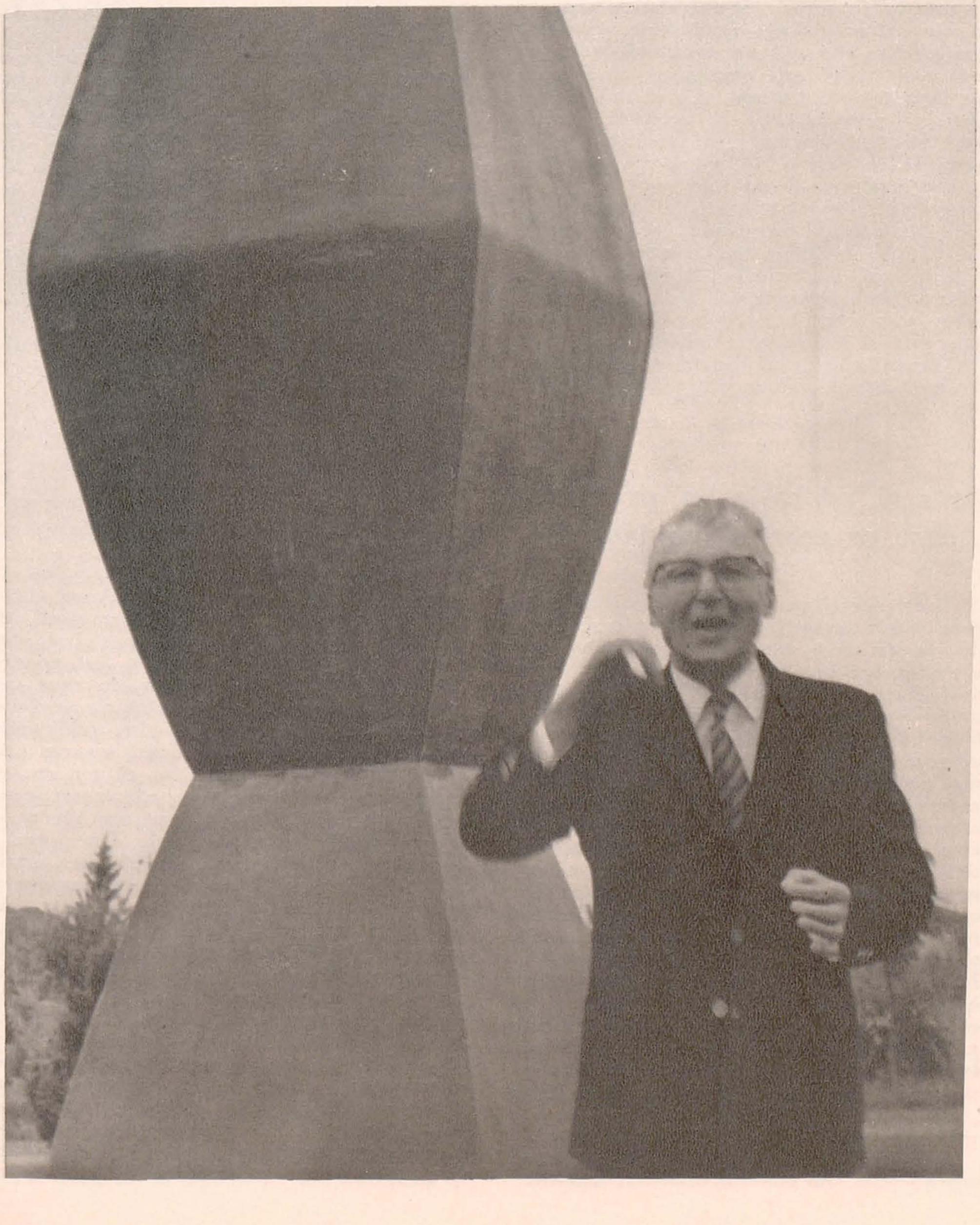
OLGA BUȘNEAG



RENÉ BERGER

Președinte al Asociației internaționale a criticilor de artă

CÎTEVA REFLECȚII ASUPRA ROLULUI ARTEI ÎN EDUCAȚIE



Astăzi, folosirea cuvîntului artă implică ambiguitatea. Dacă adopți — cum ești ispitit la început — un punct de vedere așa-zis « educativ », te simți înclinat să limitezi sensul și cuprinderea termenului la ceea ce propune tradiția. Faptul se datorează unei atitudini de două ori valorificatoare și unui dublu postulat: pe de o parte, se consideră că arta istorică (aceea de care se ocupă istoricii) este nu numai obiectul, ci unicul obiect al studiului nostru, arta actuală fiind lăsată în seama criticilor și, datorită lor, cum știm prea bine, expusă contradicției. În felul acesta, se acreditează opinia că « arta » (cea vrednică de a fi studiată) se confundă cu instituțiile, autoritățile și persoanele depozitare (muzee, universități, conservatori, profesori) și că, asemeni celorlalte discipline și ramuri ale cunoașterii, face parte din « patrimoniul cultural ». Pe de altă parte, ajunși aici trebuie să constatăm că ea a fost în chip ciudat neglijată mai ales în domeniul educației; dar dacă această « comoară » va putea fi pusă la îndemîna tuturor — iată concluzia și speranța spre care înclinăm — nu încape îndoială că fiecare dintre noi n-ar avea de cîștigat, că fiecare dintre noi ar accede mai bucuros la statutul omului « cultivat ». Așadar, trăiască arta sacramentală și larg accesibilă! Acest mod de a privi lucrurile, pe care unii îmi vor reproșa că l-am schematizat în chip ușuratic, nu e lipsit de interes și nici de generozitate. Cu riscul de a contraria anumite poziții considerate « umaniste », voi afirma totuși că este necesar să fim circumspecți. De ce?

Folosită global sub formă de concept, « arta » riscă de fapt nu numai să se raporteze la arta trecutului, ci, mai grav, să cauționeze acele moduri de cunoaștere care au fost elaborate în scopul de a studia arta în primul rînd și îndeosebi ca obiect istoric. Ceea ce înseamnă, în fond, a considera (și a încerca să-i convingi și pe ceilalți) că, egale fiind toate condițiile, obiectul, principiile și metodele nu au de ce fi repuse în discuție, tehnologia modernă a informării nefăcînd altceva decît să pună la dispoziția maselor ceea ce odinioară constituise apanajul unei elite. Formulată astfel, problema riscă să ne angajeze pe o cale amăgitoare. Și cum să nu cedezi? Nu aceștia sînt termenii

în care pun problema cercurilor cultivate, autoritățile, experții « culturali »? Nu aceasta este calea pe care ne atrag adepții « democratizării »? Cît ne e de greu, chiar atunci cînd sîntem animați de cele mai bune intenții, să ne eliberăm de anumite supoziții; de pildă de cea enunțată în formula: « egale fiind toate condițiile ». Dacă ne limităm, în meditația noastră, la modelele încetățenite, nu putem vedea ceea ce se petrece sub ochi noștri și nu putem deveni conștienți de faptul că epoca noastră este caracterizată tocmai de deosebirea radicală dintre actualele condiții și cele ale unui trecut încă recent. Trei schimbări, schițate în linii mari, vor lămuri problema:

1. Niciodată arta « contemporană » n-a avut o pondere și o audiență atît de mare și atît de constantă ca astăzi. Așa încît, dacă altădată o puteai ține de o parte, așteptînd ca « timpul să-și desăvîrșească opera », cum se spunea și cum mai spun încă unii istorici, această « precauție istorică » nu mai este azi posibilă. În ceea ce privește cunoașterea artei, principiile și metodele istoriei nu-și mai pot reclama exclusivitatea. Oricît de mari ar fi meritele istoriei și interesul stîrnit de ea, principiile și metodele ei trebuie să facă față unei situații care le surprinde carența și le modifică. Așa cum se întîmplă, de pildă, în cazul op-artei, sau al pop-artei devenite, ambele, fenomene universale înainte ca omul de știință să fi avut timpul necesar de a le acredita denumirile ori de a le studia conținutul!

2. În mare, putem face următoarea afirmație: cunoașterea fie că este vorba de științele așa-numite exacte, fie de cele sociale și umaniste, se elaborează în folosul și spre folosința consumatorilor sedentari. De aceea, ea s-a realizat, și continuă să se realizeze, în cadrul acelor sisteme de comunicare al căror model îl furnizează învățămîntul — primar, secundar sau superior. Or, în zilele noastre, cînd călătoria devine un fenomen de masă, nu încape îndoială că, în privința artei cel puțin, modelul « clasic » nu mai este suficient. Astăzi stă în putința tuturor, sau aproape a tuturor, să călătorească dintr-o țară în alta, să vadă cu propriii ochi expozițiile și muzeele aflate la cele mai mari distanțe; astăzi le e dat tuturor să participe la « coliziunile culturale » (atît de diferite de comunicarea tradițională) care se produc de pildă atunci cînd, părăsind Parisul, blocajele lui de circulație și Luvrul, pătrunzi după numai cîteva ore în istoria milenară a Egiptului antic desfășurată în muzeul din Cairo, ori te pierzi, în drum spre hotel, în forfota Mercedes-urilor, a măgarilor și a oilor, în mulțimea arabilor ce se îndreaptă către bazar sau către moschee. Cunoașterea încetează de a mai fi legată de un singur loc de cultură. Poate că a încetat chiar să se elaboreze în funcție de asociațiile care o corelează de atîta vreme activităților agrare. Fără să ne dăm seama, riscăm să creăm o cultură sterilă. E timpul să înțelegem că însuși conceptul de « public » se cere revizuit.

3. Modalitățile de informare adoptate de epoca noastră au zdruncinat puternic structurile statornicite. Rezervată elitelor, prin intermediul noțiunilor stabilite de către « experți » și vehiculate de cărți relativ costisitoare, arta « izbucnește » sub forma publicațiilor ieftine: cartea de buzunar, albumul hebdomadar; sub forma noilor circuite de difuzare: chioșcuri, vînzători de ziare, mari magazine; în sfîrșit sub formele — nu mai puțin importante — de mass media. Cuvîntul scris, întemeiat pe prioritatea conceptului și vreme îndelungată dominant, cedează pasul reproducerilor în culori, neîncetat îmbunătățite prin tehnicile de imprimare și a căror producție pe scară industrială a îngăduit o scădere considerabilă a prețului de cost. Imaginea devine modalitatea de comunicare privilegiată a fotografiei, cinematografului, televiziunii. În ultimele decenii, condițiile experienței noastre s-au schimbat într-o asemenea măsură încît pînă și termenii problemelor — ai oricărei probleme — au fost radical modificați. [1]

Aceste considerații preliminare trebuie să ajute, pe de-o parte, la trezirea și menținerea vigilenței noastre, iar pe de altă parte, la luminarea unei căi (sau mai multor căi) care, oricît de confuză și de aproximativă ar fi, reprezintă o posibilitate de a răspunde, în funcție de viitor, întrebărilor pe care ni le pune viitorul. Forța deprinderilor noastre, conceptuale este atît de puternică încît, de cele mai multe ori, continuăm să folosim un instrumentar perimat. Cît despre divergențele, nemulțumirile și celelalte perturbații de care luăm într-una cunoștință, obișnuim să le punem fie pe seama situației, care « dacă n-ar fi așa cum este . . . », fie pe seama interlocutorilor, care « dacă ar fi voit să înțeleagă adevăratul sens al cuvintelor . . . », cînd, de fapt, pricina lor reală este tocmai inadecvarea comportamentului nostru. Fiind incapabili să ieșim din această orbire prin propriile noastre mijloace, sîntem oare siliți să așteptăm ca inițiative provenite din alt mediu decît cel competent și autorizat, din mediul industrial de pildă, să ne deschidă dintr-o dată ochii?

Arta și educația: o problemă care se cere reconsiderată

Țările dezvoltate și țările considerate în curs de dezvoltare beneficiază, într-o privință, de cea mai desăvîrșită egalitate: studiul artei este aproape inexistent. Ne-am face, cred, iluzii dacă ne-am închipui că astăzi avem mijloacele necesare « de-a umple această lacună » și că adăugînd o nouă « ramură » programei îi vom asigura plenitudinea. Nu mai puține iluzii ne-am face, cred, dacă ne-am închipui că introducerea studiului artei e posibilă doar sub forma istoriei artei, așa cum este ea practicată în majoritatea universităților. De fapt, istoria artei se întemeiază aproape pretutindeni pe « modelul logic » din care se inspiră învățămîntul și care determină neîncetat elevul să treacă de la stadiul confuz al « simțirii » la cel limpede al « înțelegerii ». Învățămîntul urmărește să îl înarmeze pe beneficiar, prin intermediul abstracțiunii și al generalizării, cu « noțiuni » susceptibile de a se grupa în ansambluri coerente. Societatea își asigură astfel modele care reglează comportamentele și care, folosite prin exerciții repetate, se pot transmite în mod eficient. Tendința abstractă, generalizatoare și totalizatoare, își află expresia și vehiculul mai cu seamă în concept, tot așa cum știința, avînd misiunea de a « acoperi » întreaga realitate, se împarte în « domenii », fiecare din ele luînd în posesie o parte.

Or, este limpede că dacă majoritatea cunoștințelor transmise elevilor se conformează acestui model, opera de artă — nu este aceasta tocmai una din cauzele pentru care învățămîntul a întîrziat atîta tmp să o găzduiască? — i se arată refractară sau, în orice caz, i se sustrage. În pofida metodelor și principiilor elaborate de savanți — filozofi, istorici, sociologi etc. — rămîne în ea o zonă ireductibilă. Una e să pui un număr de copii ori de adulți în fața unei picturi sau a unei sculpturi, și alta e să le vorbești despre o pictură sau despre o sculptură, ba, mai mult, să le vorbești despre « ce este arta », despre « esența » ei, să « situezi » o mișcare, să studiezi « izvoarele » unei arte și « influențele » suferite ori exercitate de un artist, de o societate etc . . . Cunoașterea artei începe, de fapt, nu atît prin noțiuni, cît printr-o experiență, iar caracteristic acestei experiențe e faptul că se consumă la început îndeosebi la nivel biologic, în zona viscerală unde se repercutează senzații atît de fruste, dar atît de determinante cum sînt acelea de șoc, de înălțare, de desprindere, de accelerare, de greutate (pentru noi devenite familiare astăzi, de cînd ne-am deprins cu avionul) și pe care le regăsim și în sensibilitatea noastră musculară sub forma impresiilor de despovărare, de tensiune, de relaxare, fiecare dintre simțuri avînd contribuția sa: gustul, pipăitul, mirosul și văzul. Aceste senzații sînt traduse prin expresii bizare la prima vedere, ca spre exemplu « galben acid », « roșu strident », « ton catifelat » sau pictură « moale », « fermă », tușă « agresivă », « tandră », « metafizică » etc. Așadar, arta, în măsura în care nu este conceptualizată în prealabil spre a fi difuzată în scopuri educative, ne propune o experiență specifică pentru care fundamentul corporal este esențial.

De ce, atunci, « valorile sensibile », ca să le denumim astfel, sînt atît de adesea obliterate? Pentru că instrumentul general de comunicare, și cel de care se slujește cu precădere instituția didactică, a fost vreme îndelungată limba, iar aceasta, în ceea ce privește principalele manifestări ale învățămîntului (lecții, curs ex cathedra, publicații) s-a modelat pe baza comunicării savante ori culte. Se înțelege de la sine că tot ce se raportează la « simțire » se adaptează greu unui instrument destinat cu precădere a înlesni asimilarea intelectuală. Este, deci, imprudent să afirmăm că introducerea artei în școală va fi urmată prompt de o dezvoltare individuală a elevilor. Trebuie, de fapt, să înțelegem că această introducere ar modifica nu numai modelul existent, ci și ideea noastră despre persoană și dezvoltarea ei. O apreciere rezonabilă a problemei ne cere să ținem seama de natura artei și în special de natura artei în condițiile de astăzi, cînd opera devine obiectul unei experiențe directe sau semidirecte datorită condițiilor noi ale tehnologiei: reproducere industrială, mijloace audio-vizuale, diapozitive, filme, magnetofoane, magnetoscoape, televiziune, călătorii, turism de masă. Prin urmare, modelul școlar și educativ

---

[1] A se vedea și studiul «Arta și mutația mijloacelor de comunicare» de René Berger, în «Arta» nr. 12, 1969.

RENÉ BERGER

CÎTEVA REFLECŢII ASUPRA ROLULUI ARTEI ÎN EDUCAŢIE

trebuie repus în discuţie, el trebuie să constituie obiectul unei anchete preliminare. Partea ireductibilă a operei de artă — ireductibilă în raport cu modurile de achiziţie, de difuzare şi de transmitere tradiţionale — riscă să modifice însuşi sensul învăţămîntului. Astăzi, într-o problemă, de orice natură ar fi ea, nu datele sînt hotărîtoare, acestea se pot completa treptat, în funcţie de necesităţi, ci structurile, cu alte cuvinte combinaţiile în care datele înseş sînt obligate să se schimbe.

Catharsis şi comunicare

Din clipa în care am renunţat la ideea că arta este un concept, din clipa în care ne-am dat seama că este o activitate integrată celorlalte activităţi sociale, nu mai putem susţine că funcţia ei se mărgineşte la ceea ce ne lasă să înţelegem o îndelungată tradiţie umanistă: purificare, cum spune Aristotel în legătură cu omul pe care muzica l-a emoţionat, l-a adus într-o stare de extaz; sau, potrivit chiar cuvintelor lui, l-a « vindecat, acţionînd ca o medicaţie şi ca o catharsis ». Din această perspectivă, spaima şi mila « tragice » curăţă emoţiile noastre obişnuite de impurităţi. Contemplaţia estetică are o dublă virtute: de a restabili armonia sufletului nostru şi echilibrul Cetăţii.

Freud a folosit în mod original această orientare, deşi psihanaliza n-a fost la început decît un tratament « cathartic »: verbalizîndu-şi nevroza, pacientul reuşeşte să scape de ea (« naraţiune depurativă » — după Breuer, « talking cure » — după expresia pacientei Anna O., sau « chimney sweeping »). În toate cazurile, problema se reduce la ceea ce Freud numeşte « primă de seducţie »: « adevărata plăcere provocată de o operă provine din faptul că, prin ea, sufletul nostru scapă de povara anumitor tensiuni ».

Îndelungata tradiţie umanistă deschisă de Aristotel şi Platon, confirmată, într-un mod aparte, de contribuţia recentă a psihanalizei, ne îndeamnă să atribuim artei o funcţie şi o schemă « cathartice »; cu atît mai mult cu cît, trebuie să recunoaştem, schema aceasta este pozitivă sub două aspecte deoarece investeşte arta cu o dublă influenţă benefică: cea exercitată asupra societăţii şi cea exercitată asupra individului. Ne putem, totuşi, întreba dacă în zilele noastre arta nu îşi asumă şi alte funcţii.

Dacă medităm asupra cunoaşterii artelor de totdeauna şi de pretutindeni, cunoaştere care în epoca noastră este atît de vastă şi de diversă, constatăm că emoţiile legate de contemplarea estetică decurg, în diferitele societăţi, din nevoia grupului de a se adapta unei situaţii prin intermediul unei acţiuni întreprinse în comun şi care ea însăşi, pentru a se săvîrşi, are nevoie de o aducere la unison sau, în tot cazul, de realizarea unui acord între dispoziţiile afective şi cele senzoriale. Cu alte cuvinte, emoţiile îşi asumă în cadrul social o funcţie care operează, alături de comunicarea verbală, prin fenomene de imitaţie, de contagiune ori de contaminare. Avînd reacţii identice faţă de obiecte identice în circumstanţe identice, membrii grupului întăresc legăturile sociale, tot aşa cum le întăresc atunci cînd folosesc aceleaşi cuvinte, după aceleaşi reguli.

Emoţiile sînt, aşadar, mult mai puţin spontane decît ne închipuim şi, fără a le pune de fel la îndoială « autenticitatea » pentru cei care le încearcă, putem considera că, asemeni celorlalte însuşiri, ele rezultă dintr-o condiţionare socio-culturală ai cărei factori principali sînt familia, mediul, şcoala . . . Aşa cum a arătat Bourdieu, frecventarea muzeelor nu este determinată exclusiv de calitatea operelor şi nici de calitatea « naturală » a vizitatorilor; ea se raportează la un statut social care presupune, după concluziile celui ce a întreprins ancheta, cel puţin nivelul bacalaureatului. De aici, reiese limpede insuficienţa schemei cathartice (sau chiar a celei psihanalitice): arta « vorbeşte » celor care învaţă să o asculte; îi mişcă pe cei care învaţă să se emoţioneze în faţa ei; vorbeşte şi emoţionează în măsura în care receptorul are pregătirea necesară pentru a înţelege şi a fi emoţionat. Deci, emoţia estetică nu se asociază în mod exclusiv, şi cu atît mai puţin în mod spontan, cu « exprimarea sau cu depăşirea unei anumite angoase colective »; ea este legată de diversele stări sociale care variază considerabil în sînul aceleiaşi societăţi şi care, independente de valoarea ope relor, sînt determinate de condiţii politice, materiale, economice.

De aceea, într-o societate net structurată de o ideologie şi o estetică determinate, cum a fost, de pildă, cea care a domnit de la mijlocul secolului al XIX-lea pînă la începutul secolului XX, constatăm că emoţiile sînt legate de valorile statornicite şi chiar de pseudovalorile instituţionalizate sub denumirea de academism sau de artă oficială. Nici vorbă de angoasă, individuală sau colectivă! Emoţiile şi sentimentele constituie repertoriul în dublă partidă ce furnizează societăţii comportamentele « culturale » şi totodată termenii meniţi să le denumească. Pe de altă parte, arta abstractă, cubismul, care au declanşat, ca şi impresionismul, sarcasmele cele mai cumplite, stîrnesc astăzi emoţii « clasice »; pînă şi mişcarea dada, ca să nu mai vorbim despre celelalte, mare inamică a artei şi a societăţii, s-a instituţionalizat într-un anumit fel, după ce Sorbona şi-a deschis porţile spre a-i primi tezele şi după ce muzeele le-au deschis pe ale lor spre a-i sărbători cincantenarul . . . Orice schimbare socială este însoţită de o schimbare a rolului şi semnificaţiei artei. Iată de ce atît de firească, pînă nu de mult, emoţia provocată de opera « desăvîrşită » cedează pasul emoţiei provocate de « lucrul în curs de elaborare » ce determină apariţia unei conştiinţe participante şi aleatorii.

În epocile discontinui, cum e a noastră, nici creaţia, nici sentimentele, nici emoţiile, nici terminologia, nici valorile socio-culturale nu au o dezvoltare egală; decalajele, rupturile şi ciocnirile sînt frecvente, dacă nu chiar obişnuite. De aceea nu e cîtuşi de puţin surprinzător faptul că, în faţa aceloraşi opere, persoane de aceeaşi bună credinţă se află adesea în dezacord. Dar arta apare în toată complexitatea ei tocmai în asemenea perioade, marcate nu numai de criză cum ne place să afirmăm, ci şi de o activă participare la tot ce este în curs de constituire. Dacă acceptăm să ţinem ochii deschişi sau, ceea ce înseamnă în fond acelaşi lucru, să nu ne limităm la nici o definiţie a artei şi nici la modelele de cunoaştere obişnuite, este neîndoielnic că arta ni se va înfăţişa, în întreaga ei diversitate, ca un agent în perpetuă mişcare, de la care putem aştepta să realizeze mai mult şi mai bine, dar în orice caz altceva decît exprimarea şi depăşirea unei anumite angoase colective. Pe lîngă funcţia ei cathartică — reală, desigur — se pare că arta îndeplineşte, pentru individ, o funcţie de reglare, întocmai cum îndeplineşte şi pentru societate, şi că această funcţie trebuie să cuprindă şi funcţia comunicantă sau de comunicare ce stă la baza tuturor celorlalte.

Cît de atent trebuie să fii la ceea ce se petrece şi cît de primejdios e să ignori anumite aspecte ale artei moderne sau să te refugiezi, sub pretextul purismului ori al securităţii, în arta istorică; cît de primejdios e să te limitezi la anumite aspecte, considerate « nobile », ale culturii şi să le dispreţuieşti sau să le omiţi pe celelalte; cît de primejdios e, de asemenea, să faci abstracţie de noile condiţii de informare prin mass media! Tot ce reduce comunicarea, pe lîngă faptul că provoacă tulburări, psihoze sau nevroze, aduce prejudicii chiar temeliei grupului. Arta se cere deci considerată nu atît în planul puterii ei terapeutice sau cathartice, care este secundară, cît în planul primar al funcţiei sale de comunicare. Pe acest plan nu mai poate fi vorba de limitarea ei la trecut şi nici la vreun soi de iniţiere, oricît de deosebită ar fi ea; pe acest plan ea trebuie privită din capul locului în strînsă legătură cu condiţiile materiale, tehnice, sociale şi culturale ale epocii noastre care a făcut din inovaţie însăşi raţiunea sa de a fi şi care este obligată, sub ameninţarea cu moartea, să inventeze treptat termenii propriului ei limbaj.

Valorile — o cale de acces

În măsura în care arta devine « obiect de studiu », cum se întîmplă acolo unde ea este predată îndeosebi sub forma istoriei artei, se constată tendinţa, ca să nu spunem ispita, de a orienta studiul către valorile considerate « universale ». Nu ne despart mai mult de cincizeci de ani de epoca în care estetica greacă — întemeiată pe triada: «ideal», «clasicism», «sculptură greacă» — deţinea aproape pretutindeni superioritatea. Ce importanţă are faptul că această concepţie îşi are originea în teoriile lui Winckelmann de la începutul secolului al XVIII-lea, că ea se inspiră din teoria asupra frumosului pe care Plotin o expusese cu vreo cincisprezece veacuri în urmă, ce importanţă are că la baza teoriei lui Winckelmann a stat panteismul lui Shaftesbury (1671—1713), pentru care artistul este « un alt creator, un Prometeu situat doar cu o treaptă mai jos decît Zeus »; în sfîrşit, ce importanţă are că — aşa cum s-a dovedit — superioritatea artei greceşti, proclamată de Winckelmann, nu fusese verificată de către acesta pe nici un original, deoarece contactul lui cu arta greacă se reducea la copiile romane pe care le avea la dispoziţie, ce importanţă au toate acestea de vreme ce schema perfecţiunii eline sau clasice s-a impus practic pînă în zilele noastre şi de vreme ce, pentru mulţi, ea rămîne intactă?! Problema « valorii universale » ori « mai universale » ridică, aşadar, o întrebare plină de gravitate: valoarea este « universală » în sine, prin sine, sau devine astfel datorită unui ansamblu de condiţii favorabile determinate de intervenţia unei concepţii personale (în speţă, aceea

a lui Winckelmann, deşi am văzut cît de redusă este aci contribuţia personală!), precum şi de circumstanţele în care s-a difuzat concepţia respectivă? . . . Sîntem, prin urmare, îndreptăţiţi să ne întrebăm dacă « universalitatea » perfecţiunii eline nu se datorează într-o mai mare măsură modelului pedagogic elaborat în cursul difuzării prin intermediul şcolii, prin intermediul expunerilor şi al publicaţiilor unor societăţi aşa-zis savante, decît calităţilor intrisece ale artei greceşti. În concluzie, mi se pare dificil a nega faptul că există un raport de reciprocitate între « valorile » universale ori « mai universale » şi procesul individual şi colectiv ce le acreditează, le legitimează şi le instituţionalizează; acest raport, mergînd pînă la simbioză, sfîrşeşte prin a ne face să uităm că este vorba de o legătură de circumstanţă şi nu de esenţă, cum sîntem înclinaţi să afirmăm şi să repetăm, asumîndu-ne cîteodată, toate riscurile.

Dacă într-adevăr, aşa stau lucrurile, rezultă că arta nu poate fi niciodată considerată a-priori drept o cale de acces pentru valorile « universale » sau « mai universale », tot aşa cum nu e posibil să se atribuie acestora un co ţinut precis. Situaţia în care ne aflăm de cîteva decenii este edificatoare în această privinţă. Artele tuturor civilizaţiilor, tuturor societăţilor, tuturor secolelor sînt la îndemîna fiecăruia. Cu Malraux, se poate spune că muzeul imaginar a devenit o realitate. Iar expresia s-a impus, în ciuda paradoxului pe care îl conţine, tocmai fiindcă se aplică unei stări de lucruri cu totul diferite de cea precedentă. În mod schematic, perfecţiunea greacă a neoclasicismului era adecvată condiţiilor de cunoaştere care, de fapt, au dăinuit pînă la sfîrşitul veacului al XIX-lea, în funcţie de o tradiţie multiseculară, ea însăşi legată de noţiunea de absolut pe care Newton o asocia atît spaţiului cît şi timpului. În cultura « livrescă », proprie vreme îndelungată elitei cultivate a Europei, « modelul absolut » s-a impus cu atît mai uşor cu cît, lipsind mijloacele tehnice capabile să reproducă lumea imaginilor, el s-a limitat la perfecţiunea ideii; iată de ce aceasta din urmă a fost izvorul din care arta şi-a extras atîta vreme conţinutul, semnificaţia, criteriile şi conceptele.

În consecinţă, s-ar putea crede că receptivitatea cvasigenerală pe care o avem astăzi, cînd am abandonat « modelul absolut », ne orientează către un model « relativ », de tip sincretic sau eclectic. Dacă toate culturile pot fi puse pe acelaşi plan, nu sîntem oare îndreptăţiţi să considerăm valorile cultivate de un anume grup, de o anume societate, de o anume civilizaţie, drept « universale » înăuntrul condiţiilor pe care un grup, o societate, o civilizaţie le instituie pentru a determina cîmpul de acţiune şi cadrul de referinţă al valorilor respective? Punînd astfel problema, ne apropiem de punctul de vedere etnologic de care în epoca noastră se face, pe drept cuvînt, foarte mult caz. Fie că este vorba de studii de strictă specialitate, fie că este vorba de sinteză, se manifestă tendinţa de a desprinde valorile « universale », nu într-un sens absolut, e drept, ci în funcţie de respectiva societate ori de respectivul grup, considerate ca unităţi distincte.

În ceea ce priveşte arta, tot aşa înţelegea lucrurile Elie Faure, de pildă, cînd scria: « . . . dacă treci dincolo de aparenţele expresiei plastice, nu e nicidecum paradoxal să afirmi că o mască de pe Coasta de Fildeş şi plafonul Capelei Sixtine traduc aceeaşi nevoie de a exterioriza raporturile armonice dintre acele fenomene al căror teatru îl constituie omul şi universul. Mai rămîne să descoperi zonele de convergenţă ale acestor două opere şi să indici apoi de ce caracterul lor pare a fi în funcţie de două complexe de imperative etnice, mistice, istorice, geografice, climatice, economice, pitoreşti . . . »

Se cuvine să ne ferim, o dată mai mult, de primejdia de a aborda problema valorilor pe planul conţinutului: riscăm să opunem modelului absolut al neoclasicismului, de exemplu, predominant foarte multă vreme, modelul relativ spre care ne conduce arta întregului univers, a cărei privelişte ne-o oferă zilnic gama de mass media. Nu realizăm nimic opunînd uni-sistemului clasic, pluri-sistemul modern. Primul micşora cîmpul problemei, restrîngînd observaţia noastră la un singur mod de a vedea; al doilea îl micşorează multiplicînd pînă la confuzie modurile de a vedea.

E foarte adevărat , Elie Faure a prevenit primejdia atunci cînd a semnalat faptul că, dincolo de diversitatea valorilor, se manifestă un fenomen de convergenţă: « . . . Un lucru e sigur, scrie el, şi anume acela că un ins suficient de familiarizat cu nenumăratele forme de artă care au exprimat omul şi cu condiţiile în care ele s-au produs, încearcă o emoţie aproape identică în faţa celor două exemple, contradictorii la prima vedere, citate mai sus Ele nu prezintă, de fapt, decît o diferenţă de « cantitate », care depinde exclusiv de individ şi de epoca pe care o exprimă. « Calitatea » intimă rămîne aceeaşi, în ciuda deosebirii capitale a surselor şi a mijloacelor». Un ecou al acestor cuvinte răsună în atît de des citata declaraţie a lui Lévi-Strauss: « În etnologie, ca şi în lingvistică, nu comparaţia stă la baza generalizării, ci tocmai dimpotrivă. Dacă, aşa cum bănuim activitatea inconştientă a spiritului constă în a impune anumite forme unui conţinut, şi dacă aceste forme sînt fundamental aceleaşi pentru toate spiritele, fie ele vechi ori moderne, primitive ori civilizate — cum studiul funcţiei simbolice exprimate în limbaj ne-o dovedeşte cu prisosinţă — rezultă că este necesar şi suficient să dezvălui structura inconştientă, subiacentă fiecărui obicei, pentru a obţine un principiu de interpretare valabil şi în cazul altor instituţii şi altor obiceiuri, bineînţeles cu condiţia să împingi analiza destul de departe. (. . .) De aceea, etnologia nu poate rămîne nepăsătoare faţă de procesele istorice şi de expresiile cele mai conştiente ale fenomenelor sociale. Dar dacă ea le acordă aceeaşi atenţie pasionată pe care le-o acordă istoricii, o face pentru a ajunge, printr-un soi de înaintare regresivă, să elimine tot ce datorează ele evenimentului şi reflexiunii. Scopul etnologiei este să realizeze, dincolo de imaginea conştientă şi mereu diferită a oamenilor despre propria lor evoluţie, un inventar de posibilităţi inconştiente al căror număr nu este nelimitat; repertoriul lor, precum şi raporturile de compatibilitate şi incompatibilitate întreţinute de fiecare cu toate celelalte, asigură o arhitectură logică succesiunilor istorice, care pot fi imprevizibile, dar niciodată arbitrare ».

În ambele cazuri se pune problema de a regăsi, sub feluritele deosebiri şi variaţii, un element comun, dar fără ca acesta să rezulte — fapt de o importanţă capitală — din generalizarea pe care gîndirea conceptuală o abstrage de obicei prin comparaţii succesive: dimpotrivă, ceea ce Elie Faure numeşte « calitatea intimă », iar Lévi-Strauss « inconştient » sau « inventar al posibilităţilor inconştiente » repune în drepturi, eliminînd orice urmă de confuzie, diferenţa ca atare. Acestor opinii li se adaugă o perspectivă pe care avem prea des tendinţa de a o trece cu vederea. Cu sau fără voia noastră, aparţinem unei epoci, unei societăţi, unei istorii în curs de constituire, la care participăm cu toţii în grade foarte diferite. Cultura edificată în zilele noastre se întemeiază deopotrivă pe modelele statornicite şi pe cele aflate în plin proces de elaborare. Dacă accesul către valori ne este asigurat de cele dintîi, prin intermediul modelelor consacrate, modelele în curs de formare, chiar dacă nu ni se înfăţişează clar nici în privinţa identităţii lor, nici în aceea a numărului, a naturii, a importanţei lor, chiar dacă ni se înfăţişează confuz sau chiar dacă nu ni se înfăţişează de loc, creează ori contribuie la crearea unor căi de acces spre valori care, deşi imprevizibile, vor deveni şi ele, în felul lor, « universale », « mai universale » sau, în tot cazul, certe. Vreau să spun că existenţa noastră nu poate fi disociată de o anume parte « creatoare »; aceasta, dezbărată de orice falsă poezie, constă în faptul că elaborăm în cursul vieţii noastre, alături de toate forţele active din societatea contemporană, ceva radical deosebit de procesul cunoaşterii întemeiate pe mijloacele obişnuite de difuziune. Există, deci, în noi, individual şi colectiv, o parte legată de experienţa unică, hic et nunc, prin care se constituie ceea ce se cheamă « realitatea noastră actuală », corespunzînd unor operaţii în curs (nu unor rezultate), operaţii a căror complexitate îşi are lăcaşul în carnea şi sîngele nostru sau, pentru a mă exprima mai prozaic, în acţiunile şi gesturile noastre cotidiene, inclusiv moartea.

Aşa stînd lucrurile, ne dăm seama că arta în curs de a se făuri — din faţa căreia nu mai putem da înapoi, tot aşa cum nu ne putem despărţi de propria piele — ne propune nu numai o cale de acces spre anume valori, demers aparţinînd modului de cunoaştere statornicit, dar, ceea ce este infinit mai important, şi modele operatorii, totodată sensibile şi inteligibile, modele ce ne adaptează propriei noastre acţiuni şi celei a epocii. Vorbind despre ştiinţă, Bridgman nu pregetă să afirme: « . . . trebuie să recunoaştem, în principiu, că schimbînd operaţiile am schimbat de fapt conceptul şi că folosirea aceluiaşi nume pentru concepte diferite de la caz la caz este dictată doar de considerente formale; acestea dovedesc uneori că au fost prea scump plătite cu preţul termenilor univoci ».

În ceea ce îi priveşte pe artiştii aflaţi astăzi în plină activitate, ei sînt cei care modifică, în felul lor propriu, prin însăşi acţiunea lor, modelele ce ne sînt necesare nu numai pentru a adapta cultura trecutului la condiţiile epocii noastre, ci şi pentru a răspunde provocării pe care ne-o adresează viitorul, pentru a construi, adică, lumea şi valorile pe măsura lui.

Crearea « multiplului » — ca să recurgem la un exemplu — elaborează simultan « mode-

lul » datorită căruia relația noastră cu opera originală începe să se schimbe pînă cînd aceasta din urmă nu mai e resimțită ca o exigență absolută, acreditîndu-se experiența serială a cărei îndreptățire și valabilitate se impun doar prin raportare la serie. Prin urmare, dacă nu vom reduce arta la un proces de cunoaștere, ci o vom considera o experiență în curs, la care participă fiecare prin simplul fapt că îi împărtășește « actualitatea », vom înțelege că drumurile noi pe care ea le deschide sînt mai numeroase decît căile de acces pe care le oferă, după cum, înainte de a fi un debușeu al valorilor « universale », ea este făuritoare de valori noi, publicul fiind părtaș la această acțiune ce dobîndește, în cele din urmă, consistența istoriei.

Orice concluzie este astăzi o întrebare

Știm cît de primejdios e să judeci arta dacă pornești de la o concepție cauționată de ontologie, neavînd nimic mai bun de spus despre aceasta din urmă decît că este o ideologie care a reușit. Arta e direct dependentă de activitatea socială și participă la evoluția acesteia. Orice concepție care o izolează falsifică datele problemei ori, mai bine spus, reducîndu-le la termenii convenționali, ne împiedică să o cuprindem în toată amploarea și să o vedem în adevărata ei lumină. Nu se pune problema — cum pretind unii — de a renunța la cuvîntul artă. Este evident că acest cuvînt trebuie menținut: limba are funcția de a procura beneficiarilor ei mijlocul de a-și concentra și de a-și îndrepta atenția asupra aceluiași punct, asupra aceluiași obiect. Dar concentrarea și dirijarea atenției nu mai implică, în condițiile experienței noastre actuale, nici obligația, nici dreptul de a considera că obiectul a fost « decupat » și investit cu o realitate substanțială. Chiar dacă privirea se îndreaptă către anumite obiecte cărora li se dă în mod obișnuit numele de operă de artă, știm prea bine că e vorba de obiecte « deschise » în a căror denominație și clasificare comoditatea are și ea un rol, și care, legate fiind de conștiința epocii noastre, sînt pe punctul de a se transforma. Iată că masca neagră sau fetișul polinezian, altădată rezervate exclusiv muzeelor etnografice, se rînduiesc în ultima vreme printre operele de artă; iată că banda desenată, la locul ei doar într-un ghetto cultural, trece pragul unor muzee; iată că mașina — automobile, mașini de scris, planuri de avion — se asociază din ce în ce mai mult « fenomenului deschis » caracteristic artei de azi. Specificul epocii noastre nu constă, de fapt, în simpla înlocuire a unui obiect cu altul, ci în modificarea atitudinii noastre: linia de demarcație între obiecte devine mai fluă; apar noi grupuri care, chiar dacă sînt mai puțin distincte (cel puțin atunci cînd le judecăm cu ochi vechi) corespund condițiilor structurii în mișcare care a devenit propria noastră structură.

Sîntem astăzi mult mai parcimonioși cu tot ce se referă la esența artei, deși, nu de mult, atît conversațiile de salon cît și publicațiile « savante » se hrăneau din considerațiuni de acest gen. Tot astfel, îndepărtîndu-ne de anumite probleme, a căror existență ne dăm seama că se datora unei situații socio-culturale revolute, începem să înțelegem că nici funcția cathartică, nici chiar funcția educativă nu epuizează chestiunile. Dacă arta înseamnă opere care există, artiști care le creează și public care se inițiază în cunoașterea unora și a celorlalți în condițiile materiale, tehnice, economice și politice ale epocii noastre, este absolut cert nu numai că problemele se pun altfel, dar și că termenii se cer revizuiți și că, în special, problemele tradiționale, chiar dacă beneficiază de autoritatea instituțiilor în vigoare, nu trebuie să ascundă vederii noastre pe cele care se « ivesc » și de care ne izbim cu toții într-un mod mai mult sau mai puțin confuz. Ce poate fi mai bizar decît cazul lui Marcel Duchamp, acest artist atît de discret, cunoscut doar de cîțiva admiratori pe cît de ferventi pe atît de rezervați, cei mai mulți dintre ei, și ale cărui foarte rare opere apar deodată în colecția săptămînală « Chefs — d'œuvre de la peinture », publicată în italiană, franceză, engleză, putînd fi găsite (la prețul de 5 franci) chiar și la chioșcurile de ziare, printre Playboy, Biblia în fascicole și țigările cu filtru? . . . Ceea ce vreau să spun și să repet e faptul, prea adesea uitat, că orice « obiect de cunoaștere » nu se constituie numai înlăuntrul unui sistem de idei, cum ne lasă să înțelegem de cele mai multe ori idealismul naiv ori savant, ci și în condiții particulare și determinate. Or, dacă vreme îndelungată acestea au fost stabile, iar moștenirea culturală, rezervată unei minorități, s-a transmis, de fapt, după aceleași legi ca și patrimoniul material, astăzi asistăm pentru prima oară la dezvoltarea unei cunoașteri « masive » și « explozive » totodată: asemeni rachetelor balistice, instrumentele de mass media au o putere mereu crescîndă. Cunoașterea, legată milenii întregi de pasul curierului, de galopul calului, de mîna scribului — și abia de vreo patru secole de presele tiparului — cucerește spațiul la bordul sateliților ale căror unde amenință încă de pe acum să învăluie întreaga planetă. Ne dăm seama de mutația pe care o asemenea evoluție o poate produce și chiar a produs-o în Statele Unite și în Europa; ce să mai spunem despre mutația pe care o va suferi cea de a treia lume?[1] În această perspectivă — ce ar merita un studiu aprofundat — trebuie situate de aici înainte problemele cunoașterii, precum și problema artei. La drept vorbind, cu toții ne aflăm în situația celei de a treia lumi: pretutindeni structurile tradiționale sînt lovite de « aspersiunea culturală » televizată. De asemenea, pretutindeni cercetătorul este silit să facă față unor factori noi.

Astfel, pentru a da un exemplu, tehnologia informării de masă este atît de costisitoare încît tinde să se concentreze în mîinile unor societăți financiare puternice. Să ne ferim, totuși, de reflexul umanist care ne face să chemăm manihesimul în ajutor: pe de o parte adevărul, cunoașterea științifică, zelul, scrupulul și dezinteresarea, pe scurt, forțele binelui puse în slujba instituțiilor investite de autoritate și tradiție: școală, universitate, cărți școlare, cursuri, titluri, grade, publicații academice . . . pe de altă parte, vulgarizare, impostură, lipsă de scrupule, pe scurt, forțele răului încarnate în « industria culturală » . . . Ca și cum instituțiile oficiale s-ar fi născut, precum Minerva, din țeasta lui Jupiter și n-ar fi, după cum prea bine știm de cînd avem posibilitatea să le comparăm, fiicele istoriei! Ca și cum promotorul cultural, producătorul, difuzorul, mijlocitorul ar fi fost cu toții exclusiv în slujba banului! Și în această privință sînt necesare investigații de tip nou: sarcină cu atît mai urgentă cu cît specialiștii și în genere intelectualii nu mai au nici măcar timp să observe dacă realitatea ce ne revine este de invidiat ori cel puțin de dorit . . . Realitatea aparține celor care sînt capabili să ia inițiativa și care au mijloace să o impună.

Toate acestea repun în discuție instituțiile în vigoare și slujitorii lor: nici școala, nici universitatea, nici cadrele didactice, nici autoritățile, nici chiar cercetarea științifică nu se mai pot mulțumi cu rolul lor tradițional; le revine datoria de a ține seama de industria culturală și de mijloacele de mass media, precum și aceea de a colabora cu ele. Bineînțeles, cu precizarea că nici una din părți nu va realiza colaborarea chiar cu orice preț. Tocmai aici se dezvăluie utilitatea organismelor inter sau paraguvernamentale, cum e, de pildă, ONU, UNESCO, Consiliul Europei, asociațiile internaționale: în noile condiții de elaborare, difuzare sau transmitere a unei culturi extinse la dimensiunile întregului glob, aceste organisme sînt din ce în ce mai îndreptățite să fixeze coordonatele. De asemenea, trebuie să ne dăm seama că anchetele, întîlnirile, colocviile sînt utile în măsura în care îngăduie promovarea inițiativelor consacrate organizării acțiunii de ansamblu.

După cum spune Edgar Morin: « Cultura de masă încetează să mai fie un univers închis care se opune radical culturii artistice tradiționale. Noul ei policentrism, parțialele ei dizlocări au accelerat progresul tehnologic, iar acesta a determinat avangarda culturală să folosească mijloace de expresie noi, de pildă cinematograful; ansamblul mijloacelor de mass media nu mai este, din punct de vedere estetic, monopolul industriei culturale stricto sensu: programele culturale ale radioului, noua înflorire a cîntecului artistico-poetic . . ., noile circuite ale filmului de artă sînt mărturia unui dialog mai suplu între producție și creație, a unei intervenții mai directe și uneori mai agresive a intelectualității» Artiștii, aparținînd acestei noi intelectualități care supune instituțiile tradiționale judecății critice, nu pentru a le distruge, ci pentru a le obliga să se adapteze, mai sensibili uneori decît alții la ceea ce prinde să se înfiripe și să se închege în conștiința colectivă, ne oferă, dacă nu totdeauna modele inteligibile sau accesibile, cel puțin gesturi și repere capabile să ne călăuzească pașii. Astăzi, cînd « funcționarea perfectă » a devenit o condiție vitală nu numai pentru individ, ci și pentru societate, este limpede că orice pas greșit riscă să întreacă prețul pe care îl poate plăti individul sau societatea. Se cuvine, deci, să acordăm cea mai mare atenție celor care, artiști sau meșteșugari de alt soi, făuresc « valori » ce nu sînt a priori nici « universale », nici « mai universale », nouă revenindu-ne sarcina de a le imprima pecetea universalității, în măsura în care hotărîm să ne axăm dezvoltarea în jurul acestei condiții.

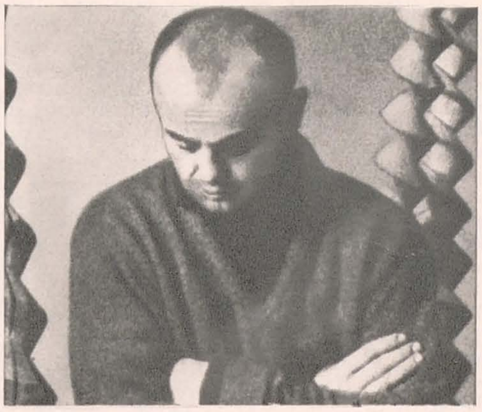
În românește de MARINA DIMOV

[1] termen prin care se desemnează țările în curs de dezvoltare.

RENÉ BERGER

CÎTEVA REFLECȚII ASUPRA ROLULUI ARTEI ÎN EDUCAȚIE

GEORGE APOSTU



O SCULPTURĂ A SPAŢIULUI SILVESTRU

Brâncuşi a spus că numai românii, dintre europeni, ştiu să lucreze în artă lemnul, aşa cum ştie Africa de pildă. Chiar dacă formularea atît de categoric exclusivistă reprezintă o exagerare, (căci artă a lemnului are tot spaţiul balcanic, iar la nordul Dunării tot arcul Carpatic, apoi nordul Europei întreg), sigur este că, dintre toate popoarele europene cîte au dezvoltat o civilizaţie a lemnului, — scandinavi şi baltici, germani, austrieci şi elveţieni, cehoslovaci, poloni şi ruteni, ruşi, iugoslavi, bulgari, albanezi şi greci din Epir, — la puţine doar, sensurile funcţionale ale obiectelor utile, făurite din lemn ca să-i ajute omului traiul, s-au dublat atît de consecvent, de fiecare dată, cu sensuri spirituale!... (bineînţeles, nu vorbim de continentul negru, unde faptul acesta se petrece îndeobşte, şi nici de Oceania, ori nordul canadian sau taigaua siberiană!). Cînd europeanul, în plină criză de scepticizare, la finele secolului trecut şi începutul acestuia, şi-a pierdut iluziile asupra unei « belle-époque » ce ţintea la măceluri mondiale de tipul celor de care doar prima jumătate a veacului nostru a putut produce două la distanţă de două decenii, el a început să idealizeze culturile extraeuropene, întîi pe cele ale orientului (Japonia impresioniştilor, Oceania simbolismului gauguinian), apoi pe cele meridionale şi extrem occidentale (orientul apropiat, persano-indian, la Matisse şi Africa primilor cubişti, apoi imediat culturile precolumbiene), pentru ca în sfîrşit să descopere, prin Brîncuşi, că Europa îşi are rădăcinile ei, şi că tradiţiile culturale uitate, dinaintea tehnicizării lumii mediteraneene, trăiesc încă, şi chiar cu vigoare, în teritoriul ţării natale a acestui precursor al artei universale, unde funcţia lor originară e vie şi de unde pot fi învăţate din nou, de supracivilizaţii Occidentului care a înlocuit, raţional, sufletul, prin intelectul monopolizator şi cantificant. Idealizînd culturile extraeuropene, un Modigliani sau Picasso au dat artei moderne gustul fetişizării unor forme artistice străvechi, dar descărnate prin preluare de sensul lor viu, mumificate şi reduse la rolul de ornament modern obligatoriu. Brâncuşi a fost singurul european al anilor crizei iniţiale a veacului acestuia, care să fi insistat a se prelua, nu pănuşile moarte ale unor roade culturale, chiar şi preţuite, ci însuşi miezul lor substanţial; şi asta, prin recursul la ceea ce ţăranul gorjan trăit printre ciobanii Carpaţilor atîta vreme, deprinsese ca habitudine de viaţă materială şi spirituală deopotrivă, la el acasă, din copilărie. De aceea spunea ce spunea, despre artă şi exclusivitatea românească a lucrării lemnului, înţelegînd prin acest « numai », o prerogativă a nobleţei spiritului poporului său pasto-

ralo-agrar. Căci una e să lucrezi lemnul ca să-i faci unelte vieții, ca de pildă case, lavițe, mese, dulapuri și polițe ori mașini ca oloinițele, pivele, vîltorile, morile și șteampurile, și alta este să încerci a exprima, în lemnul lucrat, sensurile gîndurilor și simțirii unor suflete, care vibrează la unison cu cîntecul zărilor infinite și cu aștrii!. . .

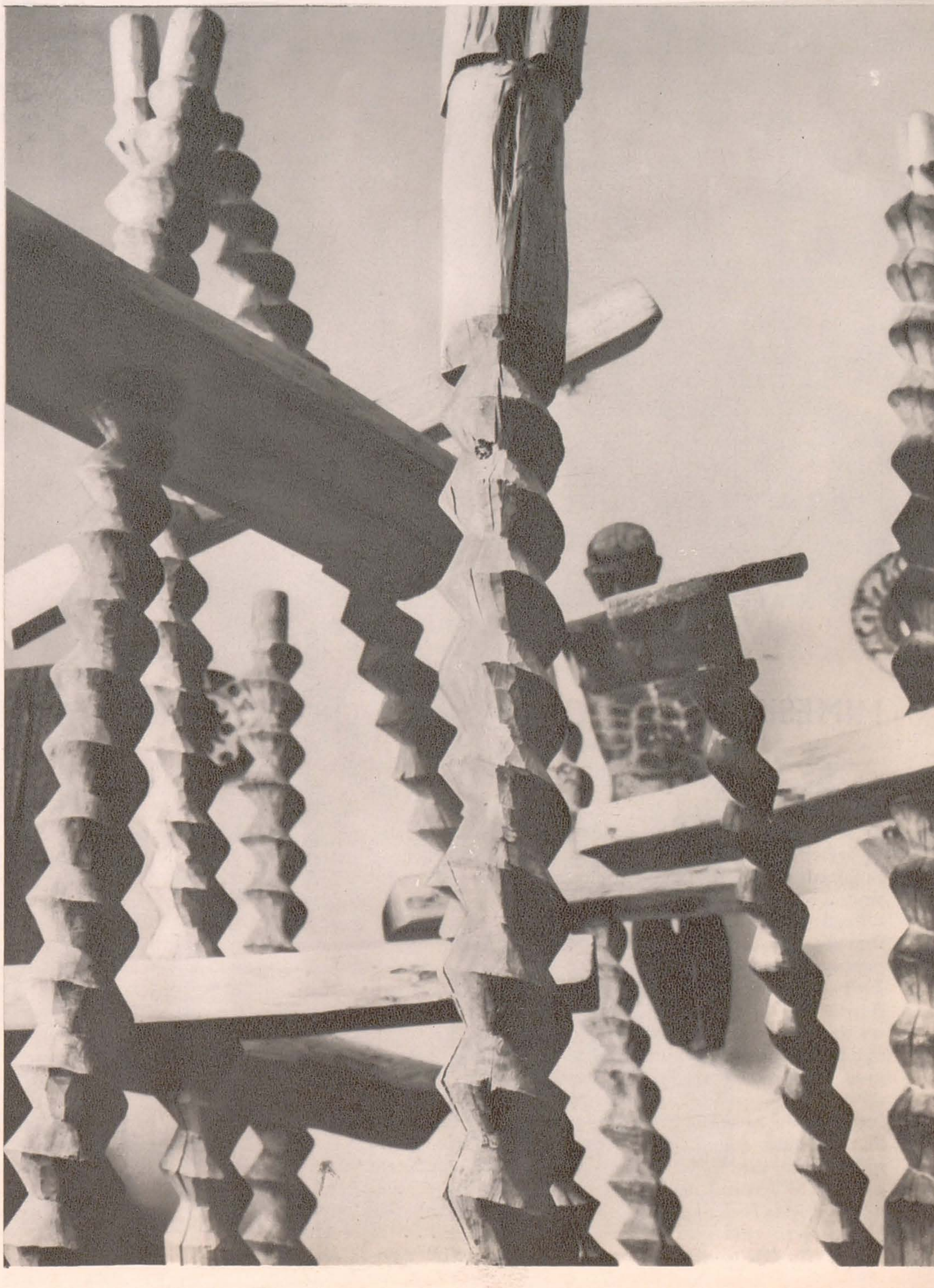
*

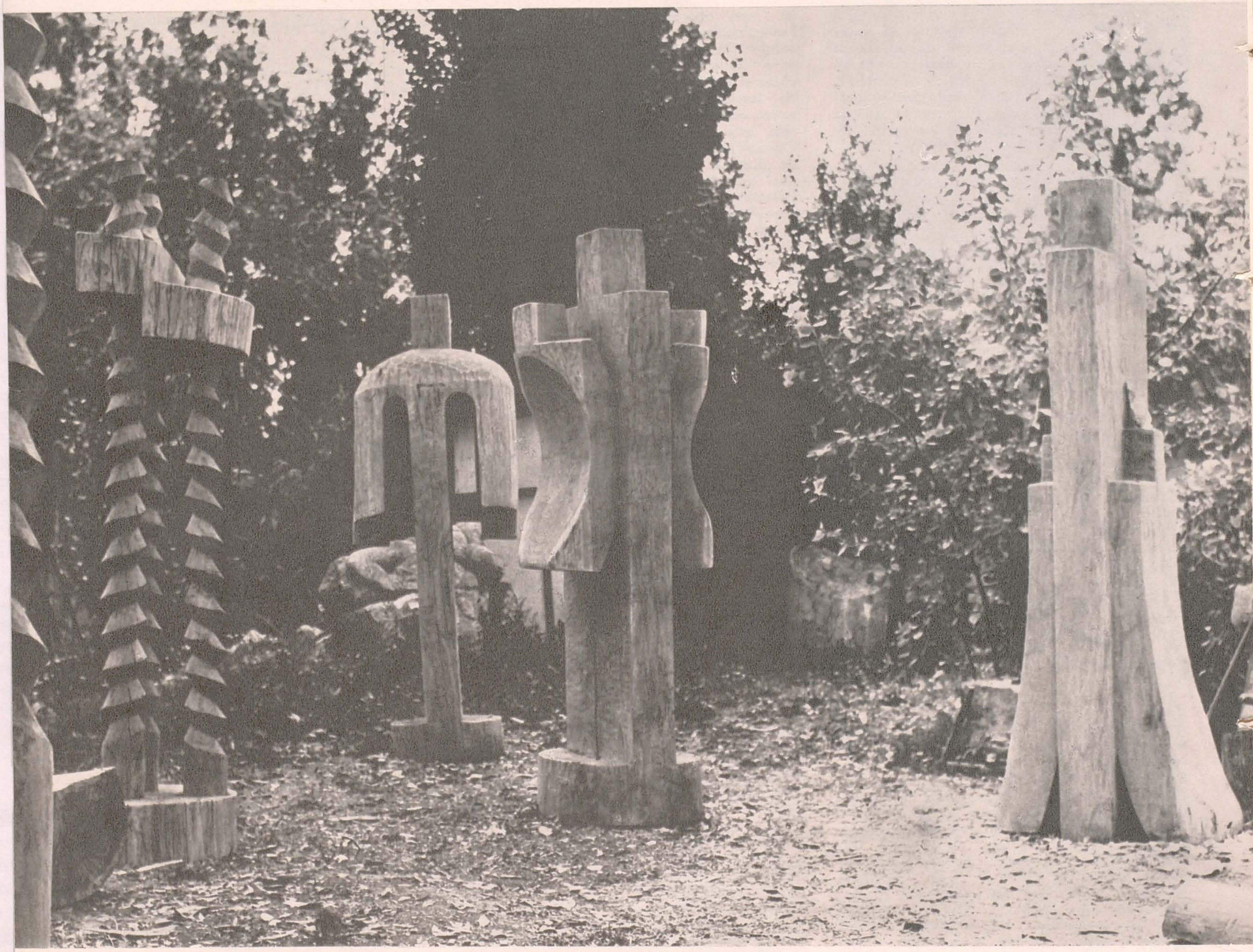
Gheorghe Apostu, din Stănișeștii Bacăului, este un sculptor care și-a extras meșteșugul din experiența multimilenară a civilizației lemnului, dezvoltată aici, pe pămîntul României, nu pur și simplu ca o oarecare civilizație materială silvestră, ci cu adaosul de sensuri spirituale ce-o face inimitabilă și de neconfundat. În toate regiunile globului terestru în care omul a trăit « sub poale de codru verde », se pot regăsi, grosso-modo, caracteristicile unei gîndiri mitice despre lume și viață, similare: temeiul mitologiei pădureanului îl dă viața tainică și plină de surprize a făpturii vegetale, la început sămînță cu aspect rigid geometric, aparent total lipsită de viață, în fond purtînd latent, în germene, milioanele de vieți viitoare, desfășurate în timp prin îngropări, morți aparente de-o etapă și învieri spectaculoase, cu creșteri și îmbătrîniri, molime și revigorări periodice « stirb und werde »: morminte ce rodesc și proliferează. Cele dintîi simboluri ale unei asemenea civilizații asimilează stîlpii sau, mai nou, în epoca noastră istorică, crucile de mormînt, cu arbori. Mitul biblic al lui Hiram perpetuat prin groapă în salcîm foșnitor, e un mit de civilizație pastoral-agrară și silvestră. Apostu sculptează arborii vieții din trunchiuri, cioplindu-le din bardă și puieții, aderenți la forma masei primordiale: « Tații și fiii ». Ideea perpetuării speței prin generații telescopate, dintre care adică fiecare își trage spre propriul său mugure seva, explodîndu-și-l de sub scoarță în aura pe care însuși și-o emanase, prinde, la moldoveanul acesta fibros ca de lemn, formă de menhir vegetal. Popoarele riverane, care nu-și pot strînge în țarcuri morții, pentru că pe cei mai mulți i-a luat marea, înălțau pentru orientarea duhurilor acestora spre cer, megaliți verticali în șiraguri, alinieri de monumente monolitice erecte, monoaxiale, un fel de obeliscuri fruste, închinate memoriei celor morți fără morminte. Popoarele pădurene plantează însă la răspîntii « igdrasili », arbori ai vieții, (troițe ori lomani), coloane monoaxiale, uneori cu capitelul concrescent radiar și diversificat, ca un început de coroană de copac. Apostu le-a intuit mesajul din lumea satului românesc în care s-a născut și i-a adoptat. De-abia antropomorfizate, lemnele sale, nemodelate în vreun fel, ci doar cioplite din bardă, avînd doar masă primordială, în nici un caz reliefuri secundare, sînt niște « megaxili », (dacă-i putem numi așa prin invenția terminologică, derivată din terminologia existentă pentru civilizația stîncii), adică niște uriași veșniciți în singurul material ce are, pentru pădurean, veșnicie: lemnul. Nu-l pot extirpa — și nici nu văd de ce — gîndul acesta; nu-l pot scuti pe cultivatul (prin imagine plastică — modernă) artist contemporan, de destinul unui popor făuritor în trecut de mituri, nu împietrite ci înlemnite. Apostu a înțeles așa de mult sensul gîndirii colective proprii nouă, românilor, încît și-a dat lemnului întregul său credit: chiar cînd cioplește marmora imită, în granula ei fină, împletirile de nuiele și lațuri, mlădierile gardurilor rustice, lătunoaiele țesute printre pari. . . Iar bronzul lui Apostu nemurește modelajul exemplar al uneltelor industriei noastre casnice patriarhale. O roată cu spițe pe un ax canelat ca de moară, prinde, în bronz, sens de rod solar. În lemn își avea rosturile îngemănate cu ale apei și lunii. Peste tot la Apostu, verticala mitului viril al soarelui ia locul obscurei atmosfere a climatului lunar, nocturn, feminin, sugerat de orizontala solului fecundat de sămînță. Volutele cresc spre bolțile cerului, ca fusul plantelor, chiar și dintr-un zbor spiralat de fluture beat de lumină, și ideograma acestei înălțări rotite este tot un trunchi vegetal. Căci (vegetala este fenomenul originar al întregului Cosmos) Apostu e un ghem de impulsuri de dincolo de voința individuală. Cine i-a dat cristalinului geometru al organicului, Brâncuși, un urmaș, așa de hotărît să persiste, în opera sa, a-i păstra imboldurile solare, fie chiar și fără a și le traduce explicit în conștiință, fie chiar și numai la nivelul vieții vegetale, de tropisme? Căci, geometru sau nu al organicului, ca înaintașul său, tot în organic își caută esențele urmașul: Apostu este dimensionat interior de un metru al veșniciei care e cercul creșterii concentrice dinspre miez și măduvă existențială, spre înafară, spre scoarța aparentă a ființei.

ION FRUNZETTI

Maternitate — lemn

Fluturi — lemn





MIMESIS AL PRINCIPIILOR DE ORGANIZARE NATURALĂ

Sculptura lui Apostu este — în planul formelor — expresia unei stenice însimțiri a vieții ca imagine congruentă, acceptată ca frumoasă. Ordinea, cadența, simetria, într-un cuvînt legitatea, îi par lui, primele caractere naturale. Arta lui Apostu este astfel o încercare de punere în armonie cu « totul » natural, a cărei problemă cheie este aducerea sculpturii în același plan al quietudinii, al organizării privite ca necesitate. Există, de pildă, o respectare a simetriei, ca principiu natural. « Tatăl și fiul » (întregul ciclu), « Pasărea », « Fructul soarelui », sînt funcție, toate, de simetria bilaterală, apar prin dublarea unei forme geometrice complexe în oglinda unui ax. « Simetria — scrie Dagobert Frey — înseamnă repaus și legătură . . ., ordine și lege . . ., rigiditate formală și constrîngere.» Înșiși «Fluturii», ușori în spațiu, respectînd un tip de simetrie în rotație în care modelul invariant nu este reluat strict față de ax, ci numai printr-o asemănare, nu sînt atît expresia unui joc formal liber de orice lege, cît o structură instructiv matematică, în care ușoara îngreunare a uneia din părțile spiralei îi asigură impresia de ascensiune, de progresie în spațiu. Nu spun că Apostu ar materializa conștient, convins fiind, asemenea lui Platon, că legile matematice guvernează natura. Dar iată, încrederea în frumusețea naturală îi dictează nerigid un mimesis al principiilor ei de organizare. « Lumea este în mod neregulat semănată de dispoziții regulate » — spune Valéry — și continuă: « Combinațiile regulate . . . reprezintă continuitatea ». Din această perspectivă, sculptura lui Apostu se dezvăluie ca fiind aceea a unui artist cu dispoziții clasice, apte să recepționeze numai continuitatea, neinteresat de elementele de dezordine, întîmplătoare. Dar pentru ca aceste hybrisuri, momente de discontinuitate, să se șteargă din memorie, artistul trebuia să le depășească, să le altereze, în fine să le nege, printr-o schimbare a perspectivei, prin îndepărtare. Îndepărtare de particular și accesoriu (incluzînd în acestea chiar însemnele umanului), în ultimă instanță depărtare, depășire a concretului. Era firesc atunci ca, ferirea de accidental, de întîmplător, să însemne pentru Apostu îndreptarea fermă către abstracția cu caracter geometric, singura capabilă să « prindă » în perfecțiunea echilibrului formă — conținut, adevărata realitate naturală. Această acceptare a abstracției ca singura capabilă să satisfacă nevoile de rigoare și puritate ale unui spirit de orientare clasică, nu este unică în istoria artei moderne, mărturie fiind un Mondrian, Malevici, frații Gabo și Pevsner etc. La Apostu însă, articularea de forme reduse la simbol geometric, de forme respectînd o construcție în care se întîlnesc legi geometrice (am văzut, de pildă, diferite tipuri de simetrie), nu este împinsă pînă la ultima ei consecință — care ar fi însăși negarea materiei, în speță a materialului. El rămîne — lemn, bronz, piatră, dar în primul rînd lemn — ca expresia nesublimată a naturii prin el își satisface sculptorul nevoia de organic.

CRISTINA ANASTASIU

Ansamblu de sculpturi în lemn

Tată şi fiu — sculptură în piatră (din ansamblul de la Grenoble)

A T E L I E R

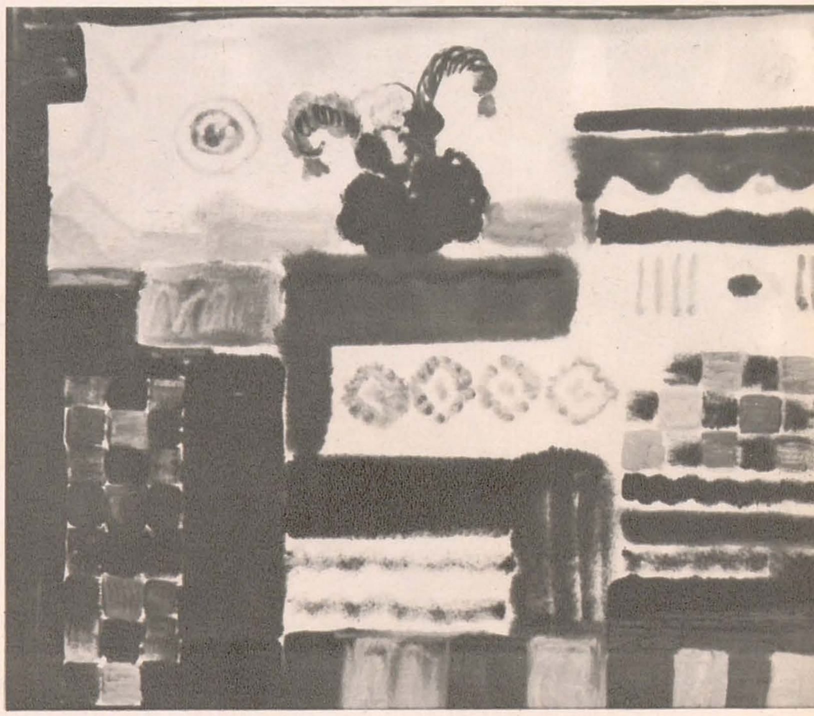
RODICA MARINESCU

Pictor. Născută în București la 31 ianuarie 1937.
Studii: absolventă a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » **din București (1959).**
Din 1960 participă la expozițiile de stat și alte manifestări.
Expoziții personale: 1966 — București, 1967 — Suceava, 1969 — București.

Participă la expoziții de artă românească organizate în străinătate Torino — 1968; Beirut, Moscova, Lüdenscheid, Viena — 1969.
Participă expoziții internaționale organizate la Bydgosz (Muzica în creația artiștilor plastici contemporani) — 1969; Köln — 1970.

1		3
	2	4

1. Prezență în interior I — guașă
2. Instrument muzical — guașă
3. Mască — guașă
4. Cerga roșie — guașă



■ Cuvintele autorului juxtapuse lucrărilor sale, au o singură şansă de a fi complementare mesajului imaginii artistice: aceea de a limpezi sfera adiacentă misteriosului tărîm care naşte impulsul interior şi bucuria neliniştită de a lucra cu forme şi culori.

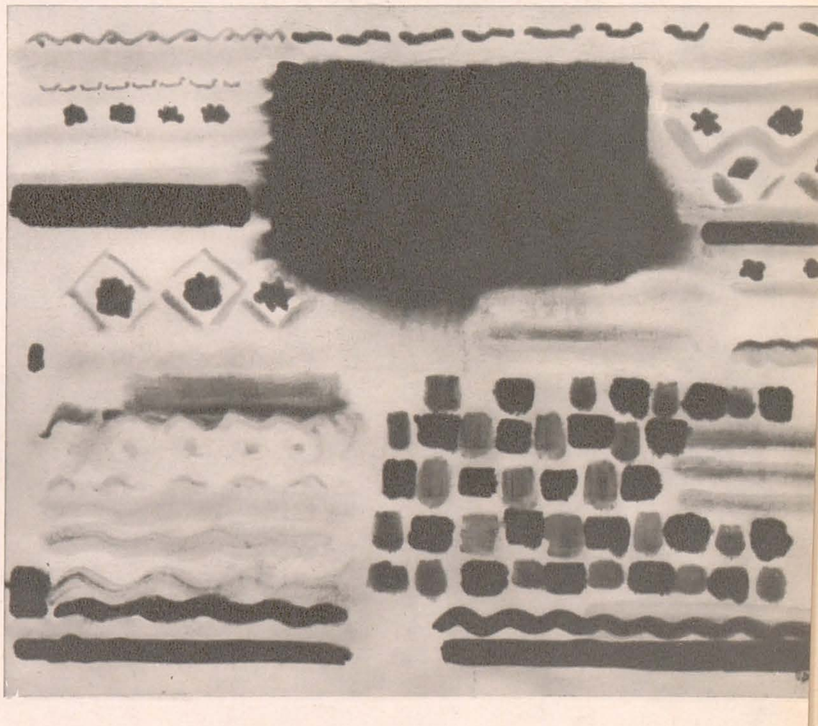
■ Văd în pictură o modalitate de a opta şi o posibilitate de a defini o poziţie a eului în faţa fenomenului uluitor EXISTENŢĂ. Conform structurii mele, aleg partea solară: bucuria vieţii, speranţa. Aleg primăvara, victoria asupra latenţei, cîntecul privighetorii şi, mai ales floarea — simbol, pentru mine, al binelui şi al firescului. Tăcerea ei mare, de altar, o opun urletelor, crimelor, înfrîngerilor, lumilor zdruncinate de seisme ce pot părea irezolvabile.

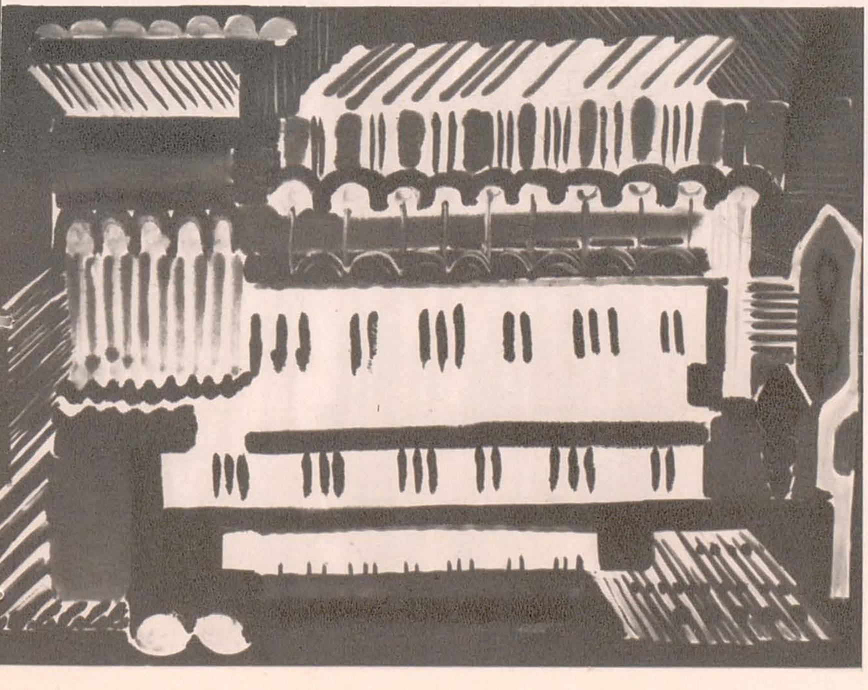
■ Orizontul meu plastic se constituie în consonanţă cu elementele ce conţin energia potenţială proprie a exprima un sentiment stenic al vieţii, jocul, feericul, puritatea. Îmi convin culori vitale în raporturi intense, forme care să înveşmînteze bogat şi în ritm alert o suprafaţă.

■ Îmi imaginez făpturi înaripate — cu aripi de fluture; mă fascinează zborul, desigur şi cel cosmic calculat de creerul tehnic al secolului al XX-lea, dar mai ales zborul sufletului capabil să se purifice prin efortul creator.

■ Născută pe un tărîm deosebit de darnic caut să mă îmbogăţesc lăuntric apropiindu-mă, ca pictor, de creaţia folclorică românească. Am încercat să plantez cîteva fire de rădăcină într-un sol spiritual specific, pentru a putea înălţa apoi, cu anumite certitudini, tulpina şi coroana, spre un orizont mai larg care să poarte undeva, transformate, sevele sigure ale acestui pămînt.

Rodica Maxinescu

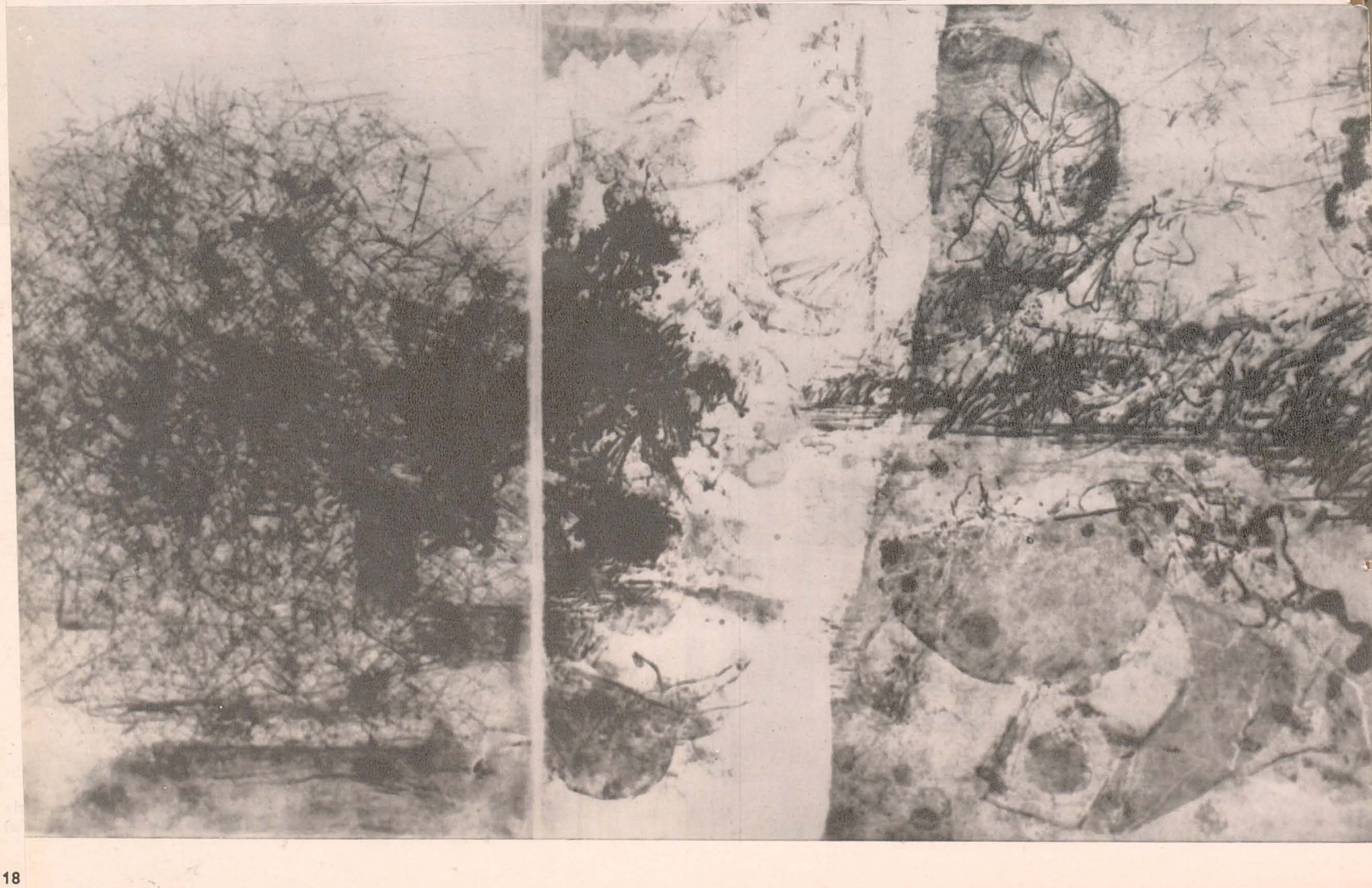




ATELIER

DUMITRU CIONCA

Gravor. Născut la Pojejena (județul Caraș-Severin) la 2 februarie 1936.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1962).
Din 1962 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări.
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: Montevideo, Linz — 1968; New York, Praga — 1969; Beirut — 1970.



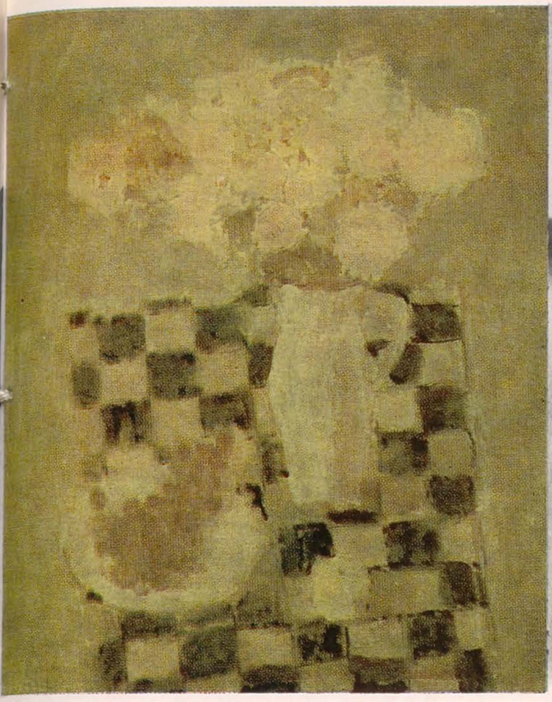
1. Ape mari — acvaforte
2. Ape rătăcite — acvaforte
3. Retragerea apelor — acvaforte

Tezaurul artistic al trecutului, ca şi pilda înaintaşilor, sînt îndemnuri vii pentru artistul contemporan de a-şi spori eforturile creatoare spre a realiza o operă caracteristică spiritului epocii. Este, de aceea, cu atît mai necesar pentru un artist să păstreze permanent contactul cu realitatea zilelor sale, să cunoască şi să înţeleagă fenomenele ei noi, din seva cărora să se inspire în artă.

ATELIER

ADRIAN PODOLEANU

Pictor. Născut la Sadaclia-Tighina, la 26 august 1928.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj (1957).
Din 1955 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări.
Expoziții personale: București — 1963; Iași, Bacău — 1966; Iași — 1967; Iași — 1969; Iași — 1970.
Participă la expoziții de artă românească organizate în străinătate: Viena, Moscova, Budapesta — 1961; Rabat — 1967; Titograd, Moscova — 1969.



2	3
1	4

1. Peisaj din Bucovina — ulei
2. Natură moartă cu strugure — ulei
3. În plină Deltă — acuarelă
4. Stradă — ulei

Monumentele trecutului sînt certificatele noastre de existență.

Putem privi înainte, numai înainte, fără a ne preocupa de trecut?

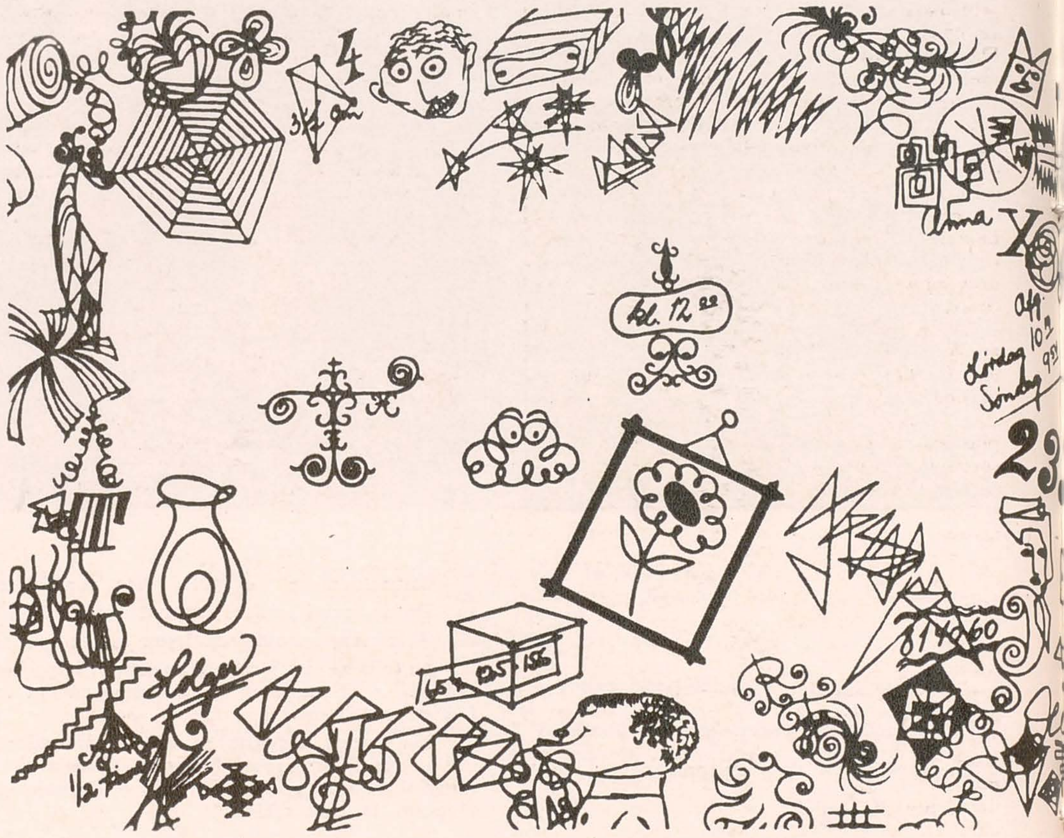
Să renunțăm cu desăvîrșire la tot ceea ce a fost?

În felul acesta gîndind, ca artiști, la propria noastră creație, mă întreb dacă se va putea spune în viitor că am existat, în epoca noastră, cu o personalitate.

Nu putem renunța la trecut, la valorile pe care generațiile de dinainte le-au creat. Și avem datoria să năzuim a adăuga patrimoniului național realizările noastre, dezvoltînd acest patrimoniu în spiritul epocii în care trăim.

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL AL

Festivalul internațional al filmului de animație de la Mamaia, cimentînd cu a treia ediție desfășurată astă vară, făgășul unei tradiții, a depășit momentul festiv și a intrat în plină arie a responsabilității umaniste. Din ce în ce mai metodic «artă de idei», din ce în ce mai subtil «artă de for», filmul de animație și-a creat creatorii — o sectă internațională de pasionați ai expresiei tinzînd spre un limbaj polisemantic, spre un mesaj «total».
Cine este cel ce «se exprimă» în filmul de animație?
Evoluția școlii de tip Disney a lansat un stil de divertisment atît de popular încît se confundă în opinia curentă cu însăși funcția genului și dezvoltă un « specialist», un producător înarmat cu șabloane de tehnică a efectelor, care, ele, dictează à rebours viziunea, tema, factura. Paralel a crescut însă un domeniu al animației care-i teren sau instrument sau perspectivă a creației plastice. Scenariul, forma, sunetul concresc funcțional, întru efect sinestezic, sporind sensul percepției imaginii. Interacțiunea dintre tehnica animației și constituirea viziunii procură o experiență-limită a plasticianului, șansa lui de Pygmalion. Cel ce se exprimă în acest film de animație este el, artistul răspunzător de obiectele văzului, dar emancipat de limitele tehnologiilor tradiționale ale genurilor disociate. Cele mai fascinante și mai ambițioase pelicule prezentate la Mamaia au prilejuit meditații care ajung la substanța morală traversînd structura cinetic-plastică, și procedînd astfel, redescoperă mereu apartenența filmului de animație la istoria contemporană a artei plastice.



Spirale — Ib Steinaa (Danemarca)

"...O ARTĂ CU CARE NE VOM OBIȘNUI..."

« Ritmul colorat poate fi comparat cu muzica, dar analogiile sînt superficiale și de fapt este vorba de o artă autonomă, cu resurse nesfîrșit de variate care îi sînt proprii ». Scrise în 1914, cuvintele acestea au meritul incontestabil al previziunii ce se confirmă, și aparțin unui genial intuitiv, Apollinaire, care prin fraza citată, publicată în « Les Soirées de Paris », atrăgea atenția publicului asupra unui artist — Leopold Survage — și asupra unei arte noi, autonome: ANIMAȚIA. Poate ar trebui, amintindu-ne de Survage, să ne gîndim și la « clavecinul de culori » al lui Arcimboldo, la « clavecinul ocular » al iezuitului Louis Castel, descris în 1725, ca și la variantele moderne ale încercării de a găsi echivalența optică a sunetelor, din care se rețin « claviluxul » lui Th. Wilfred, « optofonul » lui Baranoff — Rossiné și «Lichtrequisit»-ul lui Moholy-Nagy, de fapt, cel mai apropiat de încercările actuale ale plasticienilor. Strămoși ai filmului de animație? Desigur, dar în forma cea mai epurată, un ideal al capacității de a emoționa prin sunet și culoare, bazate pe o mistică a cifrelor de tip pitagoreic, sau — pe deducții personale, subiective în ultimă instanță.

Să precizăm: animația ca înregistrare de imagini succesive se născuse în 1887, prin Emile Reynaud, iar în 1914 existau deja filmele lui Emil Cohl și ale lui Stuart Blackton, dar adevărata autonomie nu avea să și-o capete decît mai tîrziu, tot datorită unor pictori ca Survage: Ruttmann, Eggeling, Richter. Căci, născută din sinteza plasticii cu mișcarea, animația devine o artă de confluență, în care prevalența uneia sau alteia din componente dau particularitatea speciilor și filmelor. Pictură? Poate, dar și ceva mai mult. Cinematograf? Poate, dar și altceva, ceva care nu aparține spațiului real și care permite crearea unei lumi noi, cu altă structură conceptuală și formală, cu noi mitologii și simboluri comunicative. Și, din nou facem apel la același Apollinaire: « Vom avea astfel pe lîngă pictura statică, pe lîngă spectacolul cinematografic o artă cu care ne vom obișnui repede și care va avea diletanții săi infinit sensibili la mișcarea culorilor, la întrepătrunderea lor, la schimbările lor bruște sau lente, la împreunarea sau la dispersiunea lor etc.» Trebuie să recunoaștem că ne găsim în fața unei precise descrieri a cel puțin cîteva pelicule pe care putem să le vedem astăzi pe ecrane, stîrnind uimirea și entuziasmul prin libertatea jocului, prin rigoarea compoziției, dar mai ales prin efectul psiho-fiziologic pe care-l pot avea. Și, pentru cei care au urmărit anul acesta Festivalul Filmului de Animație de la Mamaia, aș reaminti filmele nordicilor — « Spirale » de Ib Steinaa, « Multitudini » de Mogens Zieler, « Efecte » al americanului John Gati sau « Black Is » de Aldo Tambellani, care sînt ilustrația evoluată a previziunii lui Apollinaire. Același lucru îl face și bulgarul Roman Meițov, pe o linie mai liberă, lucrînd direct pe peliculă, dar căutînd și realizînd o ritmicitate care urmărește crearea unor efecte, a unor stări psihice. În toate filmele amintite se încearcă stabilirea unor asociații sunet-culoare, posibile în limita convențiilor propuse de autori și practic infinite ca număr, care se asociază încercărilor celor mai moderne din plastică, inclusiv contribuțiile ciberneticii — dovadă filmul « Efecte », realizat de un ordinator. Se confirmă astfel, pe lîngă previziunea de care vorbeam, faptul că animația își găsește suportul principal, cel imagistic, în valorile artei plastice, îmbogățite

FILMULUI DE ANIMAȚIE-MAMAIA '70

prin asociația cu sunetul și mișcarea din care se nasc noi structuri semantice emoționale. Dar vehiculul care transportă semnificațiile, metaforele, ideile, rămîne imaginea plastică, în variante stilistice și de manieră care aparțin celor mai diverse specii. De la caricatura de tip « comic-strips » la grafica subtilă gen Steinberg sau Bass, de la pata de culoare informă la compoziții savante care amintesc de neoplasticism sau cubism, de la desenul naiv pînă la minuția picturii « trompe-l'oeil, » toată gama de mijloace pot servi la realizarea unui film de animație. Cu o condiție: acordul total, fuziunea într-o structură omogenă a valorii ideilor cu valoarea plastică. Altfel apare divorțul, hibrisul, astfel încît cele mai frumoase imagini rămîn o succesiune de diapozitive care nu se constituie în film. Am văzut anul acesta pelicule ale căror plastică și, implicit, conținut, le plasam sub semnul expresionismului, termen luat în sensul său de tendință estetică, deci o constantă atemporală. Mă gîndesc la sentimentul atroce pe care îl provocau imaginile filmului « Fîntîna vieții » al sîrbilor Sajtinač și Majdak, apropiate de gravurile lui Callot sau Grandville, într-un decor dezolant, metafizic, totul pus sub semnul unei idei fantastice. Apoi la filmul « Masca morții roșii » (Stalter și Ranitovič) de o densitate coloristică și metaforică a imaginii care te trimitea cu gîndul la Andrea Orcagna, pictorul ciumei de la 1348, moment care l-a inspirat, cred, pe E. A. Poë cînd și-a scris povestirea. O volumetrie proto-renascentistă, o gamă surdă dominată de brunuri și roșuri grele, un desen care păstra masiva eleganță toscană, iată valorile plastice care emoționau, concurînd nucleul narativ. Același lucru și cu filmul « In memoriam », (în regia lui D. Vunak) care avea ceva din atmosfera dezolantă, de panopticum provincial, pe care o are « Înmormîntarea la Ornans » al lui Courbet. Totul se petrece aparent normal, dar de fapt sîntem în plin absurd aberant, într-o atmosferă care modifică, datorită imaginii, toate sentimentele, făcîndu-le să treacă de la solitudine la angoasă. Desenul și gama cromatică par luate din opera citată, iar conflictele conținute și posibile prin fabulație, se desfășoară concret prin intermediul mișcării. Mai acuzată este senzația de tablou însuflețit în « Metamorpheus » al cehului J. Brdečka, în care se pleacă de la pretextul frescelor din Pompei, acoperite de lavă, și se realizează un mit modern al lui Orfeu, care o caută de-a pururi pe Euridice. Expresionismul devine aici acuzat, dar ceea ce A. Lhote numea « invarianta plastică » lipsește din structura generală. Se folosesc trei premise plastice, fiecare din ele valoroasă, dar diferențiate net ca modalitate. Tot expresionist este filmul brazilianului Stilpen, « Batuque », de o explozie coloristică tipică titlului la care se adaugă atrocitatea subiectului bazat pe necruțătoarea lege. (Batuque înseamnă « Junglă ») Iată doar cîteva titluri care pot sublinia tendința expresionistă despre care vorbeam, la care, dacă recunoaștem viabilitatea unui gen bazat mai mult pe o grafică de tip caricatural, se poate adăuga un film ca « Prieten bun » al americanului Jimmy Murakami, ingenios și în rezolvările specifice animației.

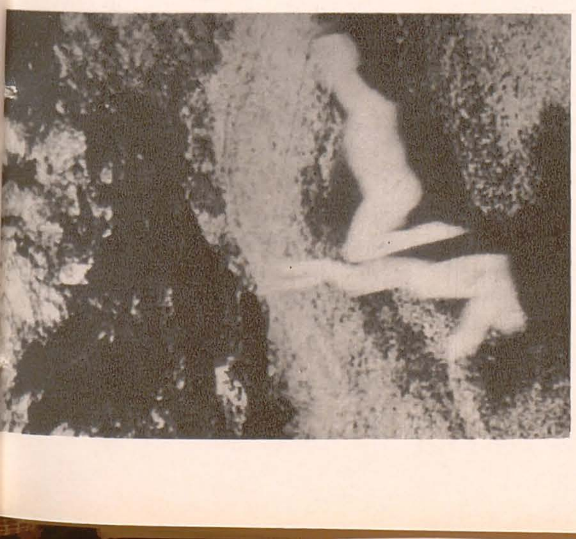
Deosebit de pregnantă mi se pare prezența tendinței surrealiste, nu numai în filme concepute în întregime după legile acestei atitudini estetice, ci și ca sentiment ce se degajă din atmosfera plastică a multor alte pelicule. În primul rînd, « O bombă din întîmplare » al francezului J.F. Laguionie, cu o atmosferă gen « pittura metafizica », în care De Chirico pare să fi fost dublat de pictorii catastrofelor cosmice, mai ales Richard Oelze. Surrealistă cu nuanță fantastică este și plastica filmului lui Szczechura, « Călătoria », desprinsă parcă din Magritte, ca și cea a « Impresiei » lui Seppo Suo Antilta, apropiată de gîndirea lui Morandi. De altfel tipul de personaj ambiguu, specific pentru De Chirico, Morandi, Carra, este la modă într-o anumită specie a filmului de animație, dacă ne gîndim și la « Baraca de tir » a cehului Stepanek. Cred că ediția din acest an a festivalului de la Mamaia a consolidat cîteva posibile compartimente stilistice, puse în general sub semnul fantasticului, fie că el se referă la o realitate suprasaturată de banal, la medii inventate, la atmosfera neliniștitoare sau la personaje stranii. Chiar un film ca acela al lui Sabin Bălașa aduce un sentiment complex, de straniu, atît prin fascinația exercitată de personaje, cît și prin recuzita scenografică, după cum filmul danezului Bent Barfod « Picătura de apă » amintește de lumea lui Miró sau Yves Tanguy. Mai există și alte direcții posibile: cea care încearcă pe plan filmic un metaforic « ciné-vérité » apropiat de « pictura realității sociale » de tip Ben Shahn, apoi un narativism imagistic cu multiple variante stilistice — toate importante din punctul de vedere al plasticienilor. Bineînțeles că pendularea între real și oniric este practic nelimitată într-o artă ca animația, tocmai pentru că apar coordonate suplimentare — mișcare, sunet — care duc la redimensionarea valorii emoționale a imaginii plastice, dar inserția în concret este cea care guvernează în ultimă instanță ideea. Și în aceasta cred că rezidă marea calitate dar și marele pericol: acela de a deveni criptic, ermetic, gratuit. Posibilități plastice? nelimitate, atît timp cît imaginația autorului dovedește originalitate și curajul de a gîndi mereu altfel, chiar între niște inerente limite stilistice. Mai ales că plastica evoluează continuu, deci apar mereu noi vehicole care leagă autorul de public, intenția de efectul final, psihic și artistic.

Virgil Mocanu

Ar fi foarte interesant să se vadă cîte din filmele prezentate la Mamaia sînt de tonalitate existențialistă. Oricum, trebuie recunoscut, că această tonalitate a dominat festivalul. «Momente limită » înfățișate cu libertatea desenului animat și, de cele mai multe ori, în tradiția genului, cu humor (aș cita ca foarte reprezentativ filmul « Fugi și scapă ! » al iugoslavului Zlatko Grgič. S-ar părea că festivalul însuși dă replica acelora ce cred că « există undeva în inima omului, un spațiu sferic, format din eter, care învăluie o puzderie de puișori albi cu ochișori albaștri. În jurul acestui spațiu, omul a clădit o carcasă de oțel. Acolo pînă și timpul se deplasează încet, pentru a nu ucide; acolo omul este de mult timp așa cum aspiră să fie ». Așadar la festival s-au confruntat atitudini contrare, s-a pus întrebarea: să afirmăm că omul este istorie, total deschis și vulnerabil, sau, dimpotrivă, să cultivăm ciripeli atemporale într-un sector amenajat al inimii.

Bine, dar cît poate spune un film de desene animate? Pornit de la aventurile unui șoricel și trecut prin bogăția fanteziei lui Disney, desenul animat se dovedește astăzi un potrivit limbaj de protest. Prin însuși specificul genului, o libertate absolută a convenției artistice, prin calitatea cinetică a imaginii, pe potriva retinei moderne, filmul de desene animate poate exprima cu mult mai multă eficiență decît teatrul problematica contemporană. Cu filmul animat — convenție pură — se poate înlătura paradoxul antiteatrului prezentat în teatru. De aceea nu întîmplător, filmele de animație care afirmă posibilitățile majore ale genului sînt tocmai acelea în care se face auzit glasul umanității

Orfeu și Iulia — Bent Barfod (Danemarca)



În memoriam — Dragustin Vunak (Iugoslaiva)

în alarmă. De la filmul lui Yoji Kuri (Japonia) « O lume nebună », lume vermiculară organizată în dezorganizare și autoconsum, pînă la filmul lui Jean François Laguionie, « O bombă din întîmplare », film în care eroul, grațios Fifi la Plume, opune fantezia poetică unei societăți în care pînă și moartea este instituționalizată, s-au distins o mulțime de alte filme protestatare. « Trec zilele » omului între violență și sleitoare momente erotice, între guri de tun și hărțuieli politice, între obiecte înconjurătoare potrivnice și la capătul acestor zile, moartea; iată filmul, iugoslavului Nedeljko Dragič. Pesimism? Nu, este o atitudine vitală un strigăt de alarmă, din dorința de a salva. Reacția omului — adică manifestarea vitală — nu cred că trebuie amorțită cu filme care escamotează problemele centrale ale umanității.

Nu basmele cu moralitate atemporală, nu ambianța folclorică, nu grația căutată a desuetudinii. Mica anecdotă, caricatura faptelor prea particulare ilustrînd o bucătărie cotidiană pot da doar satisfacții mărunte.

● Subliniez că, scriind toate acestea, poziția mea este profund și dureros autocritică.

● Doar puțini creatori de filme de animație sînt și inovatori în plastică. Este un domeniu în care, poate mai acut ca oriunde, se petrec interferențele, se folosesc forme de artă deja existente — un dicționar vizual — se face artă din artă, se imaginează cu forme imaginate. În filmele prezentate la Mamaia l-am găsit pe Odilon Redon, De Chirico, Dali, Max Ernst și Dubuffet, pe Steinberg, l-am găsit pe Joan Miró cu ambiguitățile zoo-antropomorfe, am găsit violentele serigrafii americane. Nu este locul aici decît să menționăm ceea ce critica a dezbătut pe larg: influența inversă a tehnicii cinematografice asupra artelor plastice.

● Ce altceva este filmul de animație decît artă cinetică — permițînd inepuizabila mișcare, imprevizibila și continua transformare a formei și culorii — adevărată artă cinetică, față de care plastica cinetică de expoziție și de reclamă apare limitată, redusă la serii limitate, și de aceea pînă la urmă previzibile.

Mișcarea implicată în pictura gestuală — action painting — îngheață de îndată ce pasta este azvîrlită pe pînză; în filmele de animație mișcarea trăiește continuu o dată cu materia grafică sau picturală.

În filmele de animație, timpul, factorul muzical, face corp comun cu imaginea. Experiența lui Mc. Laren este edificatoare.

● Demonstrînd o libertate absolută a expresiei plastice, filmul de animație (fie el cartoane, desen, obiecte, pictură sub aparat, pictură pe peliculă, tehnici combinate etc.) cere în același timp o mare rigoare. El nu izbutește decît sub imperiul relațiilor de necesitate în interiorul fenomenului artistic. El respinge cu violență impostura și amatorismul desenatorului sau pictorului. Borisslav Sajtinac (Iugoslavia) desenînd filmul său « Izvorul vieții » citează gravurile lui Goya, « Capriciile », el o face cu deplină înțelegere stilistică, cu humorul pe care îl dă distanțarea în timp și cu respect; el descoperă în formele lui Goya sugestia de mișcare și metamorfoză, potrivite atît de mult filmului. În același timp, folosind cartoanele animate, el s-a oprit la o tehnică mai reținută, tocmai ce trebuia agitatelor forme baroce, stufoaselor hașuri. Este un act de cultură. Dar cînd Jiri Brdecka (filmul ceh « Metamorfeus ») aduce pe ecran frescele pompeiene, pentru ca apoi desenatorii V. Kladiva și J. Doubrava să le « continuie » animat într-o pseudo-pictură, împietînd asupra venerabilelor modele, avem de a face cu o gafă grotescă. S-au remarcat și filmele, le-aș numi, pictografice. Sînt filme al căror limbaj este constituit din semne (forme cît mai abstracte), grafii general acceptate: semne care indică direct realitatea, și semne care indică un simbol al realității. Semnul omului și semnul florii care simbolizează omul (mă refer la filmul « Spirale », cu desenele lui Harry Rasmussen — Danemarca, rezumat astfel: « pe fondul indiferent al unei discuții telefonice o floare este asaltată de tot felul de personaje ostile și bizare »). Aceste desene apar de obicei pe ecranul alb, astfel încît devenirea lor compune o scriere: citim ideea filmului; forța ei de comunicare stă în claritatea și proprietatea expresiei (memorabil filmul iugoslav « Per aspera ad astra »). Se zice că desenul animat este un gen ușor. Poate fi, dacă vrem. Dar virtuțile desenului animat, nelimitate, permit acoperirea tuturor treptelor cunoașterii. Italianul Osvaldo Piccardo, în filmul său « Egostructuri », face din desenul animat un spiritual limbaj al eseului filozofic: însoțind un text telegrafic (referitor la triada hegeliană), geometriile animate demonstrează unitatea universului.

. . . Ce să spun acum, despre filmele noastre de animație? Nu pot decît să mă opresc îndelung asupra acestei întrebări.

Geta Brătescu

Fiecare popor are un mod propriu de a gîndi în proverbe și fabule, un anumit fel de umor, o anumită înclinare în receptarea cromatică, o anumită preferință pentru gamele calde sau reci, pentru neculoare. Aceste lucruri mă străduiesc să le descopăr în spatele « narațiunii » fiecărui film văzut.

□ Am admirat filmele școlii de animație din Bulgaria, unde, în majoritatea cazurilor, elementele populare sînt filtrate creator, unde grafica este de un hieratism bizantin, iar mișcarea sacadată a personajelor vine parcă din ritmul unor melodii populare.

□ Asemeni teatrului de calitate, creatorul « Ospățului » Pencio Bogdanov (Bulgaria) se ferește să prezinte scenele violente la vedere. Rezultatul este superior filmelor similare. E o dovadă de cultură și rafinament artistic.

□ Școala iugoslavă: se simte o anumită înclinare spre grotesc, spre insolit, spre tragic. Participarea creatorilor îmi pare mai mult intelectuală decît afectivă.

□ Foarte interesantă mi se pare școala daneză de animație, expresie a unor creatori solari. Filmele iradiază bucuria descoperirii liniei și a culorilor. Culoarea-sentiment, culoarea feerică în care elementul uman devine parte integrantă, constituie substanța acelui film mirific « Orfeu și Iulia » de Bent Barfod. Cei doi balerini se mișcă într-o lume de vis, în care culoarea se metamorfozează continuu odată cu sentimentele eroilor. Această dinamică picturală, la care se adaugă calitățile excelente ale muzicii, apropie filmul de pictura lui Claude Monet. Totul e vag, nedecis, se pulverizează, se întrepătrunde; rezultă o lume ciudată plină de farmec inedit.

□ Obiectele animate pot comunica lucruri la fel de profunde ca și cei mai buni actori. Filmul « Impresie » de Seppo Suo Antilla (Finlanda), ale cărui personaje sînt sticle de diferite forme și mărimi, orînduite cu aleasă știință compozițională ce amintește naturile moarte ale lui Giorgio Morandi, ne vorbește despre o întîmplare tragică. Sticlele bine animate capătă caracter și viață autonomă. Finalul este magnific: picăturile care cădeau la început umplu vasul, apa trece peste marginile lui, povestea s-a terminat.

□ Diferite materiale, folosite în mod creator, pot căpăta viață pe ecran. Putem povesti cu hîrtiuțe împăturite și cuburi colorate, (« Bastardul » de Lidia Hornicka — Polonia), cu lînă, lemn și beteală, (« Steaua din Bethleen » de Hermina Tyrlova — Cehoslovacia) cu dantelă albă (« Clopoțelul smuls » de Garik Seco și J. Toman — Cehoslovacia), cu dantelă și păpuși colorate (« Anotimpuri » de Ivan Ivanov Vano — U.R.S.S.).

□ Filmul « Călătorie » de Daniel Szczechura (Polonia) amintește prin lipsa lui de « acțiune » de teatrul lui Samuel Beckett. Plastica filmului are ceva din minuțiozitatea decorativă a picturii naive.

□ Problemele grave ale zilelor noastre frămîntă pe mulți creatori, care, folosind un limbaj plastic expresionist, se manifestă cu furie și violență în filme ca « În vid » de Ronald Bijlsma (Olanda), « Goldframe » de Raoul Servais (Belgia), « Lume nebună » de Yoji Kuri (Japonia). Culorile violente, desenul incisiv, împins pînă la grotesc, umbrele agresive constituie modalitatea de expresie a acestor filme.

□ Uităm uneori că filmele de animație se adresează în mare măsură copiilor. Trebuie deci făcuți receptivi la frumosul artistic autentic.

Realizează un echilibru subtil între narațiune și mijloacele de expresie: Hristo Topuzanov și Asparuh Panov — « Lecția de vioară » Zdenek Miler — « Cîrtița și steaua verde », John Halas — « Copii și mașini », Werner Krausse — « Cine ești tu? ».

Ion Truică

MATTIS TEUTSCH

Pictor şi teoretician expresionist

Cercetarea atentă a operei pictorului braşovean Hans Mattis-Teutsch (1884—1960) este interesantă din două motive: întîi pentru că opera acestui înzestrat artist — (şi în mod deosebit aceea din perioada anilor 1919—1925) — reprezintă o realizare plastică originală şi modernă, iar în al doilea rînd, deoarece personalitatea lui apare singularizată în contextul general al picturii româneşti dintre cele două războaie mondiale.

Particularitatea lui Mattis Teutsch în plastica românească a vremii se caracterizează, pe de o parte, prin adeziunea spirituală a pictorului la o formulă clar expresionistă, iar pe de altă parte, se conturează prin muzicalitate.

Această artă rezultă neîndoielnic din asimilarea organică a viziunii expresioniste cu tentă germană, viziune caracterizată, în principiu, prin nevoia de organizare a materiei în jurul unui centru de interes subiectiv. Ea ţinteşte la dezvăluirea tensiunilor şi chiar a disonanţelor lăuntrice, care sînt proiectate sub forma torturată a unei expresii puternice ţîşnind de sub învelişul aparenţelor naturale, pentru ca, ulterior, să caute a surprinde, în jocul capricios al contrastelor, zonele de penumbră — cum spune Worringer, atunci cînd se referă la sensibilitatea expresivă.

Aşadar, pictorul se afiliază spiritului expresionist dominant în epocă, pe baza unei înclinaţii personale, bine definite. Datele biografice, aptitudinile sale şi creaţia propriu-zisă dovedesc acest lucru cu prisosinţă. Astfel, după perioada de debut, artistul, care studiase la Budapesta şi la München şi frecventase între anii 1906 şi 1908 Parisul, aderă la gruparea « Der Sturm » intrînd totodată în legătură cu mişcarea « Bauhaus » şi cu echipa de artişti de avangardă din gruparea denumită « A bis Z ». Această adeziune a avut urmări considerabile în ce priveşte evoluţia ulterioară a tînărului pictor.

Împărtăşind, într-o oarecare măsură, (aşa cum Franz Marc însuşi aprecia) destinul estetic al pictorului bavarez, se pare că Mattis-Teutsch a trecut, ca şi acela, de la admiraţia nutrită faţă de Van Gogh, la experienţa pointilistă şi la o interpretare dinamică a cubismului, pentru a năzui apoi către forme esenţiale, fără a adopta însă şi predispoziţia lui Marc către mitologia plină de inocenţă a lumii primitive a animalelor.

În virtutea afinităţii sale cu Franz Marc şi a legăturilor lui cu viaţa artistică din München, înainte de a lua contact cu tot ceea ce a însemnat climatul spiritual al Berlinului, Mattis-Teutsch îşi va intitula, în anul 1925, una dintre cele mai însemnate pînze ale sale, « Der blaue Reiter ». Şi tot prin aceste vechi legături se explică reluarea originală şi dezvoltarea teoretică din lucrarea intitulată « Kunstideologie » (1931) — a unor idei schiţate de Klee, în cadrul lecţiilor sale de la « Bauhaus », la Weimar.

Adeziunea lui Mattis-Teutsch la comunitatea spirituală a grupării « Der Sturm » din Berlin a fost suficient de limpede formulată, pentru ca ea să-i permită artistului menţinerea legăturilor cu mişcarea de idei din Germania şi după întoarcerea sa în ţară, în 1919, cînd a devenit profesor la liceul industrial din Braşov. Pe temeiul menţinerii acestor legături, artistul expune în 1921 împreună cu Paul Klee şi Arhipenko, iar apoi cu Marc Chagall.

Formîndu-şi astfel concepţia artistică între anii 1902 şi 1908, în două centre principale ale mişcării plastice moderne, şi anume la München şi la Paris, şi desăvîrşindu-şi viziunea la Berlin, pe lîngă mişcarea « Der Sturm », Mattis-Teutsch se întoarce în ţară, gata să treacă la o etapă superioară a creaţiei sale.

Înclinaţiile cultivate în prealabil îl împingeau către o artă cu caracter expresionist net. De unde, gustul lui pentru efecte disonante, demersul său către esenţialul formelor; disponibilitatea de a trata cu atenţie zonele de penumbră în cuprinsul expresiei, şi, mai ales, predilecţia pentru dialogul calm al culorilor reci şi calde în ansamblul construcţiei plastice. Se adaugă la aceasta dragostea pentru verticalizarea liniei şi ca atare a expresiei — idee ce pătrunsese în epocă, odată cu aprobarea mută oferită de arta lui Brâncuşi.

Iată-ne deci în faţa unui artist, care, prin sensibilitatea lui specifică şi prin zestrea sa spirituală expresionistă, venea în ţară, hărăzit, de la început, să se singularizeze în climatul mult mai mediteranean al picturii româneşti. Şi totuşi, se poate spune că, în ciuda unicităţii sale, Mattis-Teutsch trebuia să reflecte, implicit, şi ceva din pecetea nobilă a spiritualităţii fundamentale a ţării de baştină. Aşadar, o anumită căldură de fond, un lirism armonios, o tendinţă de a reduce, în perspectivă, elementele de disonanţă prea marcată şi un gust al echilibrului, care nu este prezent în marea creaţie expresionistă germană, se înfiripă în opera lui şi se dezvoltă apoi pregnant, dublînd, în acest mod, disponibilitatea expresivă iniţială.

Astfel « mediteraneizat » se poate spune că Mattis-Teutsch devine o prezenţă artistică singulară, oarecum stranie în cîmpul artei expresioniste ca atare. El reprezintă, şi prin sensibilitatea sa şi prin cultura pe care a dobîndit-o, un moment al unei fericite îmbinări. Arta lui poate fi definită deci, ca moment de confluenţă exact în acel punct unde Worringer voia să tragă mult prea definitiv şi prea sever o linie de demarcaţie dureros de netă pentru spiritul european. Aşadar linia despărţitoare între sensibilitatea expresiv nordică şi cea sudică, plină de lumini reţinute, a Mediteranei — aceasta din urmă fiind considerată ca o sensibilitate mult prea liniştită şi prea clară, pentru a putea exprima chemarea marilor şi sublimelor confruntări cu stihiile umbrite ale lumii reale.

Desigur, la această realizare a contribuit şi înclinaţia muzicianului Mattis-Teutsch. Ca şi Klee, pictorul braşovean avea o solidă cultură de muzician şi această pregătire de bază s-a reflectat limpede în întreaga sa creaţie mai cu seamă, în acea perioadă a evoluţiei sale în care el crează ciclul denumit, poate nu în cel mai fericit mod, « Flori sufleteşti » (1919—1924). Iar acest element de muzicalitate, ce străbate din opera sa, şi, prin care, întregul plastic se apropie mai curînd de spiritualitatea diafană a lui Kandinsky, a reprezentat probabil, o punte de legătură către concepţia integralistă a lui Mattis-Teutsch de mai tîrziu. În virtutea acestei dispoziţii, pictorul va aspira în perioada 1932—1944 către un orizont al unei arte unitare, care să fie pusă, aşa cum susţin astăzi cele mai autorizate voci, în slujba arhitecturii şi a existenţei concrete şi active a omului în societate. Predilecţia tainică pentru poezie l-a ajutat, desigur, şi ea, pe acest drum. După cum înclinaţia ştiinţifică pozitivă i-a înlesnit calea spre o tratare raţionalistă a tot ce poate fi luat în stăpînire prin stilizare.

Şi astfel, pe căi destul de complexe, s-a cristalizat personalitatea excelentului pictor şi s-a desăvîrşit evoluţia creaţiei sale, care s-ar putea împărţi, în linii generale, în cinci perioade distincte. Prima perioadă, caracterizată aşadar printr-o relativă neclaritate stilistică şi prin influenţe insuficient decantate, se poate recunoaşte mai ales în seria de linogravuri din anul 1926, linogravuri care anunţă prin forţa lor expresivă ansamblul operei viitoare.

A doua perioadă, extrem de concludentă, corespunde ciclului « Flori sufletești » care constituie o încoronare a eforturilor depuse de artist pentru stăpînirea tehnicii lucrului în alb-negru. Ciclul dovedește o maturizare surprinzătoare și constituie un pas tulburător de lucid înainte, în vederea realizării unui obiectiv unic: obținerea de armonii de culoare și, implicit, de impresii, prin frîngeri moi, în forme abstracte diafane, care se învecinează discret unele cu altele, și toate acestea într-un clar presentiment al virtuților incluse în jocul plin de eleganță dintre tonurile reci — de obicei dominante — și cele calde. Ondulările ritmice muzicale nu reduc vigoarea expresiei, intensitatea nu dizolvă efectul disonanțelor.

Interesant de notat, pentru evoluția pictorului, este faptul că în cuprinsul acestui ciclu, elementele de structură ale compozițiilor se întrepătrund contribuind la valorificarea expresiei.

În a treia perioadă (perioada lucrărilor « Der blaue Reiter » și « America » ambele din anul 1925) expresia se clarifică pe deplin, iar în arta de a compune se citește o desăvîrșită luciditate și o surprinzătoare știință. Factorul care a permis trecerea către cea de a treia perioadă de evoluție a pictorului, pare să subziste în actul folosirii, cu o excepțională virtuozitate, a geometriei. Modalitatea de compunere geometrică apare, în germene, și în ultima fază a perioadei definite prin ciclul « Flori sufletești », și anume, în splendidele tablouri intitulate « Compoziții ». Dar punerea în deplină valoare a vocației sale geometrice se face în lucrările elaborate în anul 1925 și în anii imediat următori. În plină perioadă a treia a creației artistului, epoca ce este fără doar și poate și cea mai concludentă pentru definirea operei pictorului, se caracterizează și printr-o înclinație spre organizare. Culorile capătă aici virtuți de transparență, iar eleganța dialogului dintre tonurile reci și cele subordonate, calde, ajunge la un punct maxim în raport cu întreaga evoluție a artistului. Și este limpede că în acest context Mattis-Teutsch și-a dezvăluit prinosul de profunzime al spiritului său auster. Tonurile reci, sugerînd depărtări sublimate, alteori de o solemnă gravitate rațională, stau într-o permanentă tensiune cu tonurile calde, în care surprindem concretitudinea imediatului, ce se schițează aproape senzual.

Și totuși, întregul este supus unei ordini a depărtărilor și a marilor sublimări delicate; acestea se ridică deasupra concretitudinii de fiecare zi, deși limbajul folosit este tocmai acela al unei noi ere tehnice, răscolitoare și angajate. Utilizarea liniei verticale joacă aici rolul dominant al sugerării acestei ardori către depărtări și către înălțimi, pe cît de solemne, pe atît de echilibrate și de stăpînite în alcătuirea lor intimă. Contribuie, la acest dialog — dintre severitatea verticalei hotărîtoare a întregului și poezia delicată a amănuntului —, simbolica culorilor lui Mattis-Teutsch. Într-adevăr există o ordine preferențială a tonurilor, bazată pe un fel de lege a alternării. Tonurile pornesc, îndeobște, de la nuanțe de verde și gri, către albastru, pentru a se lăsa doar punctate de un cerc portocaliu, de pildă, ca în tabloul intitulat « Maternitate », pentru ca, dimpotrivă, în unele cazuri, un întreg tratat în tonuri tinzînd către portocaliu să se desfacă în bucăți, prin tăieturi precise de culoare, aspirînd spre albastru.

In general, către sfîrșitul acestei perioade, pictorul folosește puține tonuri, uneori doar două-trei, așa cum face, de exemplu, în remarcabilul său tablou denumit « Liniștea ». O atare economie coloristică sporește netăgăduit noblețea expresiei; aceasta devine parcă și mai cuceritoare în austeritatea ei deconcertantă și nu arareori aproape catartică.

După încercările repetate de a face sculptură în lemn, cu rezultate în care domină un caracter prea aerat și prea suav, urmează a patra perioadă în evoluția creației pictorului. Aceasta se caracterizează prin efortul artistului de a aprofunda probleme de anatomie — probleme ce sînt puse mereu în contextul simbolismului culorii — și de a elabora proiecte pentru mari picturi murale, rămase, din păcate, în această fază de proiect.

În sfîrșit, a cincea perioadă — marcată de tendința evocării eliptice a figurii umane și de accentuarea vechiului crez al pictorului, în virtutea căruia arta trebuie să aibă un rol social activ — conține în sine și primejdia declarată de renunțare, în prea mare măsură, la forța expresivă a contrastelor. Se pare că, fără prezența acestora, creația lui începe să fie împinsă lent, către sfîrșitul vieții, spre o suavitate din ce în ce mai discretă, dar prea angelică și lipsită, în orice caz, de forța expresionistă de mai înainte.

★

Deosebit de semnificativă și de interesantă este concepția sa teoretică despre fenomenul de cultură și artă. Această viziune a fost schițată în lucrarea amintită — « Ideologia artei » — și ea poate fi considerată actuală, în multe privințe. Deși scrisă sub forma curioasă a unor notații fugare și succinte, pe marginea desenelor, ce constituie parcă, esența întregii construcții, cartea definește o personalitate lucidă și modernă, care vrea să susțină un dialog afectiv sincer cu lumea; adică să intre în dialog cu o eră nouă, tehnică prin excelență, și cu un nou statut de existență al fenomenului artistic. În ultimă instanță, gîndurile cele mai adînci ale autorului se ghicesc, mai degrabă, în subtextul lucrării, în implicațiile ascunse ale formulei lapidare și, uneori, sumare, formulă ce caracterizează întregul construcției, decît în articulațiile manifeste ale frazei. Dar aceste subtexte, pline de gravitate și de simț social al răspunderii, sînt remarcabile tocmai prin sugerările și prin parantezele lor, întrucît în ele poți gîndi, cu ușurință, un sens — iar acest sens se situează, fără îndoială, la o răscruce a evoluției artei și, înainte de toate, la o răscruce a timpului ca atare.

În acest context, se poate spune că ideea centrală a doctrinei pictorului brașovean este accentuarea caracterului temporal al culturii și al artei. Pentru Mattis-Teutsch, arta se divide în act de constituire trecută, pe de o parte, iar, pe de altă parte, în realizare prezentă. Iar aceasta din urmă stă sub semnul nobil și terifiant, cîteodată, al marelui timp actual. La rîndul ei, arta trecută de strălucită calitate, este aceea care « ne oferă: trăirea și simțirea în formă certă », in vreme ce, arta trecută de calitate îndoielnică, evocă benign abia « ceea ce se vede ». Spre deosebire de amîndouă, « noua întruchipare a artei ne face să simțim gîndirea ».

Este, desigur, o perspectivă generoasă asupra creației artistice contemporane, perspectivă care-și are justificarea în însuși faptul că « arta trebuie să-l transpună pe om într-o lume de reprezentări mai înalte asupra timpului ». Iar această temporalitate și, totodată, această umanitate profundă ce aparține țesăturii discrete a operei artistice, se întemeiază pe însuși sensul originar al creației. Anume, acela de prefigurare efectivă a omenescului, în autonomia și substanțialitatea lui ultimă, în sensul că artistul are menirea sacră de a proiecta, la dimensiuni ample și pline de actualitate, viața, fapta, omul.

În realitate, arta ca « înțelegere spirituală și ca trăire a omenescului și a întregului vieții fenomenale » are misiunea de a expune, în plan vizual, civilizația noastră tehnică, « lipsită — este adevărat — de tradiție », dar care generează forma ei specifică de artă și, înainte de toate, care dă naștere unui nou tip uman.

Iar împrejurarea că activitatea caracterizează, în primul rînd, acest nou tip uman, are influență directă asupra fenomenului artistic propriu-zis. Așadar, creația de artă devine, pînă la urmă, o surprindere a complicatelor relații dintre « om, viață și faptă ».

De aici rezultă o predispoziție la Mattis-Teutsch pentru înțelegerea dinamică a artei, pentru gîndirea formelor ca realități mobile, ce se mișcă, parcă într-o splendidă presimțire a cinetismului, în cîmpuri vizuale orizontale și verticale, excentrice și concentrice — cîmpuri care se lărgesc și se îngustează mereu, într-un fel de dialog ciudat, care s-a născut din mitologii ale invocărilor statice, convertite în planuri dinamice, după ce totul a fost confruntat cu ritmurile variabile ale percepției vizuale.

Toate acestea probează un gînditor rafinat și o inteligență sobră aplecată spre umanism, dar nu într-o formă declarativă, ci într-una interiorizată și străbătută de tendința nobilă a mereu negînditelor înnoiri.

ELISABETA AXMANN-MOCANU

UN MANUSCRIS INEDIT DE MATTIS TEUTSCH

Dacă expoziția retrospectivă (Brașov, 1968) și monografia poetului clujean Zoltan Banner au finalizat sugestia celor cîteva articole ce-l evocau pe Mattis-Teutsch, pledînd pentru o reală readucere în actualitate a interesantului creator, teoreticianul a rămas cumva în umbră, cea dintîi carte a sa devenind o raritate bibliofilă, iar cea de a doua nedepășind faza manuscrisului, și acesta neterminat (cîtă vreme îi lipsesc ilustrațiile, menite să completeze, în stilul expunerii din « Kunstideologie », afirmațiile sale).

Cartea aceasta, repet: în manuscris, este importantă atît pentru faptul că se constituie oarecum explicativ pentru ultima perioadă a creației artistului, cît și pentru modul în care continuă gîndurile tipărite în 1931 — deci după consumarea unei prime serii de experiențe în contactul cu mișcările de avangardă din occidentul european și din România. În ce privește opera, manuscrisul motivează teoretic demersul realist constructiv din ultima perioadă a creației, neorganic în raport cu etapele anterioare, dar fundamentat prin meditația estetică a creatorului.

Ceea ce dă continuitate și unitate celor două încercări teoretice mai ample este faptul că ele exprimă, prin intermediul unor probleme care sînt numai aparent de tehnică (ritm, compoziție etc.) ipoteze în care esteticul se eliberează din condiția imprecisă de virtualitate a unei zone generic ideale. Aș cita, de pildă, din prima carte, afirmația program: « Arta exprimă conținutul de idei al epocii. Artistul trebuie să exprime în opera sa apariția omului nou », pe care, în mod necesar, o conjug cu însemnarea mult mai tîrzie (manuscrisul are drept subtitlu: « Reflecțiuni asupra creației artiștilor plastici în era socialistă » și e datat în 1960) potrivit căreia: « Fiecare epocă artistică și-a făurit tipul său uman, proporția sa (...) Eu lucrez la găsirea și crearea noului tip de om ». Însemnarea revine și în scurta sa schiță autobiografică (rămasă și ea în manuscris). Cartea cea nouă continuă studiul despre stabilitatea expresiei și dinamica acesteia, configurînd, împreună cu compendiu asupra esteticii verticalei (cum aș denumi studiul publicat la Potsdam), o viziune originală asupra formei. Considerînd, de exemplu, specificitatea elementelor compoziției în lumina semnificației pe care o pot avea în ansambluri bine precizate, Mattis-Teutsch propune ca scop al artei stabilirea comuniunii dintre om și spiritul epocii. Într-un scurt tablou sinoptic ce prefațează oarecum textul, el numește în lumina acestui scop (și a atingerii sale) epocile istoriei creației plastice, folosind drept metodă de analiză pe aceea a așa-numitei activități a formelor. Tot aici schițează și modelul expresiei culorilor, se referă la raporturile lor, alternanța și dominanța unor forme cromatice. Coloristul excepțional se recunoaște lesne în premiza, subliniată, a universalității limbajului culorilor (« Albul este peste tot alb, galbenul-galben . . . » expresii ce-mi amintesc de versurile sale compuse în perioada frumoasei prietenii cu Michel Seuphor care-i dedică în anul 1926 volumul său « Diaphragme intérieur et un drapeau » — Paris, « Les écrivains réunis »). Dar această idee se împletește cu cele decurgînd din sugestiile culese de autor din cîmpul realității creației folclorice (însemnări, nefinisate însă, privesc « Folclorul în stilul popoarelor, stilul rustic, stilul țărănesc »). Universalitatea limbajului culorilor nu-l împiedică, analizînd categorial abstracțiunea (dar mereu în exemple, de pildă: « semnul » în tabloul japonez, « element concret de limbaj pentru ei, abstract pentru noi ») să conchidă asupra relației dintre frumosul artistic și cel al naturii, lăsînd într-o admirabilă suspensie întrebarea dacă artistul trebuie să tindă spre absolutul « jocului estetic liber, fără eroare de echilibru și gust, de combinație a culorilor și formelor » specific naturii. Pornind de la observația de principiu: « fiecare epocă și-a creat arta ei într-o formă care a pornit din viața spirituală, prin oamenii care au înțeles timpul lor și au avut capacitatea de a creea forma corespunzătoare epocii lor . . . » el se întreabă: « prin ce este determinată arta plastică a acestui timp? » Răspunsul, unul din cele posibile — « prin chemarea omului de a fi om într-un sens social estetic » — implică o idee de sorginte iluministă. Raportînd realismul epocilor trecute la realismul de esență constructivă ce-l profesa, el afirma că ar fi greșit să absolutizăm un model, progresul nefiind o « înjosire a marilor creații de ieri » ci punerea lor într-o « lumină pe care acestea n-au avut-o pînă acum ».

În timp ce « tehnica consumă și este consumată », valoarea creației ține nu de stadiu, ci de eternitate; tot așa, tehnica se bucură de caracter universal, iar arta, condiționată prin factori naționali, ajunge să poarte spre universalitate viața lăuntrică și sufletul unui popor. Credea adînc în faptul că « în timpul nostru nu se poate concepe o formă impersonală » dînd astfel expresie unei filozofii a personalității manifestată multilateral, în deplina libertate și demnitate a relațiilor sociale noi.

Departe de mine gîndul că toate însemnările din volumul inedit își păstrează interesul. Unele vorbesc strict de o epocă revolută și de întrebările ei—fiind atunci exemplar pline de curaj și de nou — altele rezolvă naiv probleme complexe, oferă sugestii de valoare particulară. Rămîne însă constant profilul de gînditor, constantă disponibilitatea euristică și imperativul etic al convingerii. Actualitatea textelor se nutrește din această zonă și este, cred, un argument pentru valorificarea lor, odată cu aceea a operei pictate.

MIHAI NADIN

Je me souviens de Mattis Teutsch

Son nom n'était pas Teutsch mais Vlendelang, Mattis Vlendelang, en écriture curviligne comme le berceau, comme la feuille de l'arbre, celle qui s'enroule sur la chenille, comme le cocon, comme une plume de passereau. Vlendelang. C'est le nom que l'on donne aux hommes bons dans un pays que j'imagine. Bon comme le pain. Le pain modeste, le pain franc de l'accueil sans manières. Nullement gâteau fourré de trucs, nullement fruste : simple. On a faim de ces hommes-là, mais ils sont rares. Et fugitifs. Les persécute-t-on ? Ils apparaissent un beau jour avec un doux soleil et disparaissent presque aussitôt comme un nuage. Nuage bordé d'argent. Qu'on salue longtemps, longtemps, longtemps.

C'était dans une très vieille ville d'un monde tout autre : am Knie, en 1922 ; et puis sur une petite montagne ronde, avec des chaises et des tables et sur les tables des cafés-crème et de la limonade : le Dôme, en 1925.

Et le dieu était là aussi, le dieu qui crée, qui conserve et qui broie.

Michel Seuphor.

2 octobre 1968.

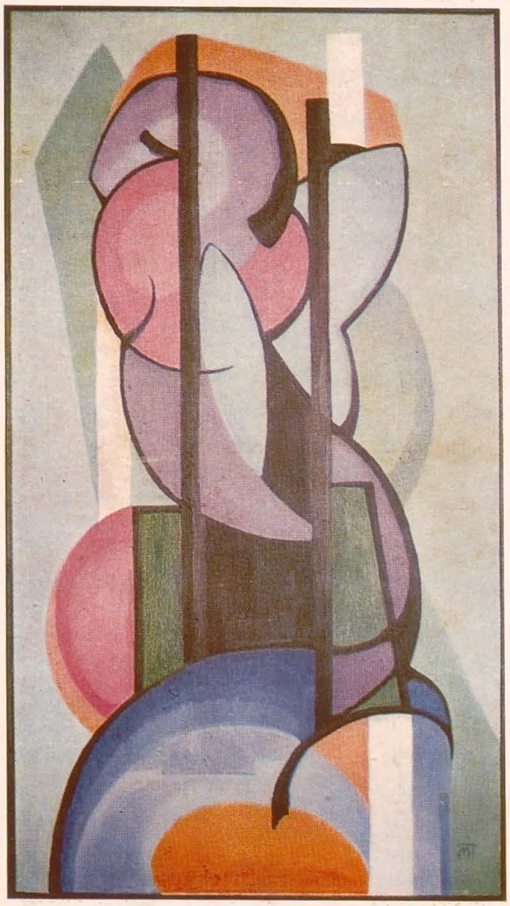
Seuphor

▶ Facsimilul poemului închinat de Michel Seuphor lui Mattis Teutsch. (comunicat de Mihai Nadin)

HANS MATTIS-TEUTSCH

IDEOLOGIA ARTEI

STABILITATE ŞI ACTIVITATE ÎN OPERA DE ARTĂ
(fragmente)



Verticala
Verticala este: acţiune
Forma verticală este purtătoare şi generatoare de siguranţă stabilizată şi de activitate.

Orizontala în general
Orizontal înseamnă: repaos
Forma aşezată orizontal reprezintă sinteza verticalei cu întinderea nemărginită.

Plastica
Plastica este: dimensiune
Sculptorul lucrează în direcţia orizontalei atotcuprinzătoare
Plastica îşi întruchipează formele după legile naturii şi ajunge astfel la plăsmuiri pe această orizontală atotcuprinzătoare.

Asamblarea construcţiei
Asamblarea construcţiei înseamnă surprinderea vieţii.
Om — viaţă — faptă.

Artistul trebuie să creeze proporţii noi, care izvorăsc din contemporaneitate; se impune crearea tipului nou uman, care să poarte în el umanitatea nu în mod fizionomic ci tipic.

În epoca noastră omul capătă o nouă înfăţişare; artistul întruchipează omul acestei epoci elaborînd noi forme şi proporţii.

Fiecare cultură implică nucleul ei ca pe un bloc compact, care, prin artă, capătă formă.
Blocul este fapta.
Viaţa o cuprinde pe aceasta.

Arta întruchipează în mod vizibil timpul în formă; ea transmite epocilor viitoare cultura.

Niciodată o epocă de cultură nu a creat, întrebuinţînd formele unei culturi trecute.

Marea paralelă
Supunerea formelor naturii prin artă.
Subjugarea forţelor naturii prin tehnică.

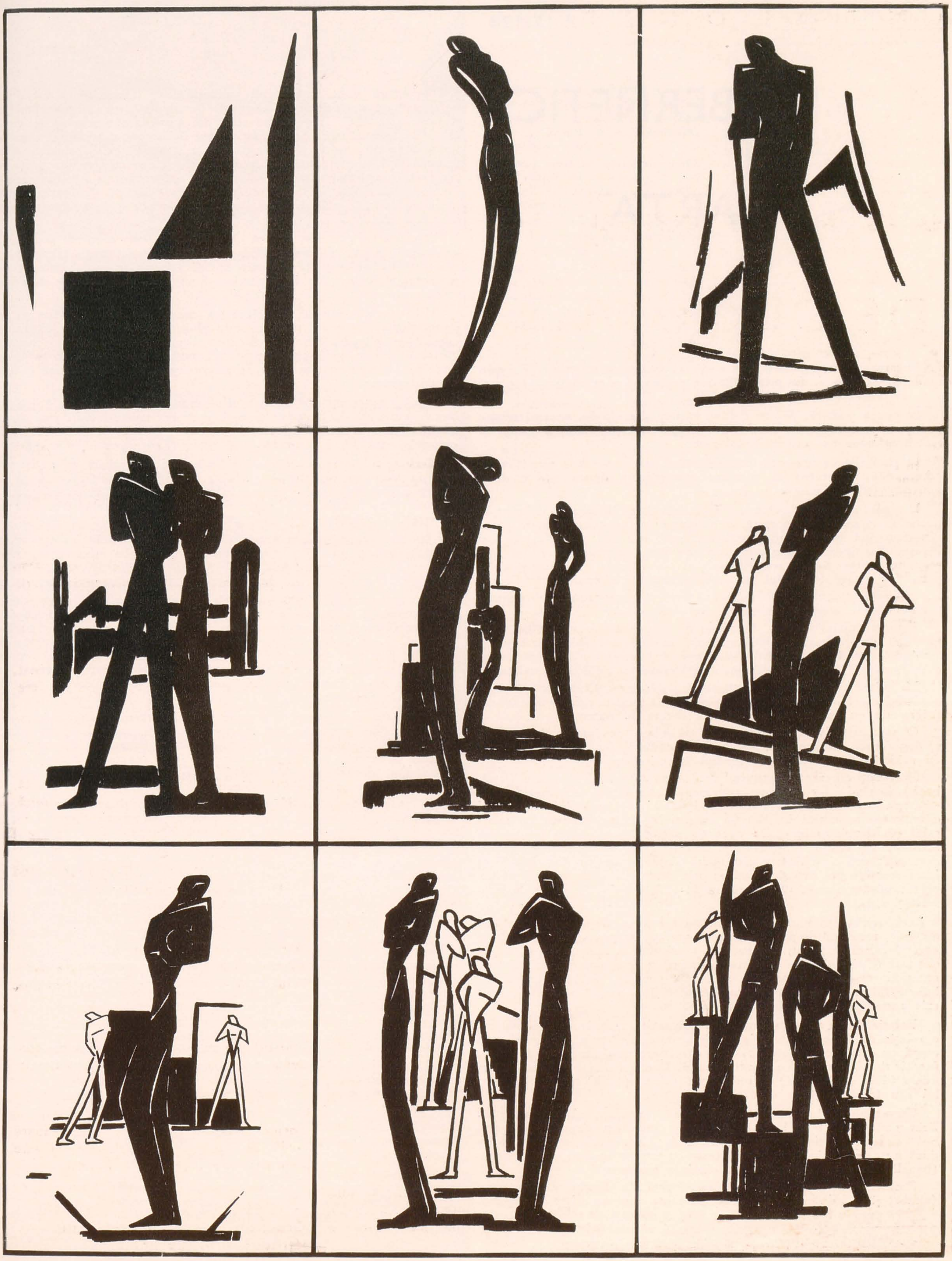
Opera de artă este nostalgia transpusă în faptă; artistul o realizează.

Arta este de natură etică.
Ea izvorăşte din suflet şi vorbeşte sufletului, calea ei de acces e sensibilitatea.

Spiritul tehnic al epocii — tehnica consumă şi e consumată, arta e veşnicie.

Forma artistică a timpului nostru apare nudă, fără podoabe somptuoase; ea este expresia adevărului şi a purităţii.

Orizontala e condiţionarea vieţii.
Verticala e viaţa însăşi.



CIBERNETICA ȘI ARTA

Legătura dintre știință și artă a existat totdeauna în istorie. Fie prin modelări reciproce, fie prin utilizarea reciprocă a tehnicilor, dar mai ales ca sisteme de gîndire paralele.

În epoca noastră, pentru motive variate și multiple, această relație a devenit mai evidentă, rezultînd o deplasare a sensibilității umane și stabilirea unor noi criterii axiologice.

În rîndurile ce urmează, mă voi referi mai concret la relația artă-cibernetică, încercînd să precizez convergența dintre aceste două activități (științe) umane.

Desigur, cibernetica este o știință dezvoltată independent de artă, dar sfera ei este atît de vastă încît include actualmente o mare parte din domeniul preocupărilor artistice, mai ales că, paralel, arta s-a detașat din tiparele unor convenții stabilite (convenții care configurează un anume tip de sensibilitate), și s-a orientat, în cercetarea sa, către zone care la rîndul lor interferează cu cibernetica.

Obiectul ciberneticii îl formează analiza comportării în general a sistemelor materiale (existente sau realizabile).

Sistemul material are, în forma sa modernă, semnificația unei totalități de conexiuni realizate între ansambluri, subansambluri și ambianță, totalitate capabilă să-și mențină existența (organizare și autoorganizare) pe baza informațiilor despre ea și despre ambianță.

Majoritatea sistemelor materiale sînt deschise, adică au cel puțin o posibilitate (o « intrare » și o « ieșire ») de a face un schimb de energie/informație cu ambianța, considerată sistem de sisteme.

O structură închisă, lipsită de schimburi de informație/energie, se degradează sau are cel puțin această tendință, fiind neutră în raport cu schimbările survenite în mediul înconjurător.

Sistemele cibernetice cuprind totdeauna « legături inverse » (feedback), la rîndul lor structuri, reprezentînd căi de control ale acțiunii: « reacția pozitivă » privește caracterul util al unei acțiuni, determinînd dezvoltarea structurii în direcția amplificării comportamentului favorabil (în dauna ambianței): « reacția negativă » se referă la eroarea acțiunii, impunînd reorganizarea intrărilor în vederea unei decizii corespunzătoare. « Viața » sistemului depinde de un joc echilibrat între reacțiile pozitive și negative: cele pozitive ducînd la « explozie » prin supradezvoltare, cele negative la stabilizare și investire cu proprietăți noi.

Astfel existența unui sistem material este o situație de echilibru dinamic, rezultînd fie prin adaptare la mediu, fie prin schimbări impuse acestuia. Prin urmare, o structură « există » în măsura în care știe și poate să-și elaboreze o strategie optimă pentru acțiune, ca suită de comportamente, în raport cu o anume situație, pe baza prelucrării informațiilor-energiilor obținute din afară/înăuntru, * și a capacității sale autoreglatoare, autoorganizatoare.

Relația dintre sistem și ambianță este astfel, cît privește cibernetica, o relație de « joc », înțelegînd prin aceasta o situație care evoluează etapă cu etapă, spre un scop, și în care fiecare mișcare este decisă în funcție de ultima acțiune a partenerului. Destinul sistemului este determinat (dacă nu izomorf) de eficiența (decizia optimă) comportamentului său într-o acțiune dată.

Termenului « informație » trebuie să-i aducem cîteva precizări. Prin « informație » se înțelege cel mai adesea, un « eveniment material » cu semnificație pentru structura dată. O informație este « maximă » dacă nu este dinainte cunoscută (este cu totul « nouă ») și « minimă » (banală) în cazul contrar (este dinainte cunoscută).

Semnificația unei informații este legată de fondul de invarianți (alfabet și cod de organizare), de elemente comune aflate în repertoriul structurii și în repertoriul ambianței. O informație « descrie » un eveniment, reducîndu-l la elemente invariante, care cel puțin parțial trebuie să se afle în repertoriul celor doi « parteneri » angajați în procesul de comunicare. Semnificația unei informații determină « sensibilitatea », capacitatea de a « vibra » a structurii. O structură este insensibilă la anumite mesaje, dacă colecția sa de simboluri nu se intersectează în nici un punct cu repertoriul « emițătorului » (de ex. sensibilitatea individului și sensibilitatea unei societăți). Valoarea unei informații este în ultimă analiză, reducerea gradului de nedeterminare a unei decizii.

Din cele de mai sus, rezultă că cibernetica este o știință generală, ca sinteză de științe (teoria informației, teoria structurilor, tehnologia, statistică/probabilități, teoria matematică a jocurilor etc.) pentru care medicina/biologie, științele naturale, chimia etc. sînt domenii de continuă verificare.

Valoarea ciberneticii se relevă ca model de gîndire, dar și ca metodologie. Metoda « black-box »-ului (Ross-Ashby) de exemplu este larg aplicată. Un « black-box » (cutia neagră) este o situație căreia îi cunoaștem comportamentul, putem lua decizii în privința lui, dar nu cunoaștem încă structura capabilă să realizeze acest comportament.

Dacă cunoaștem și structura vom avea de a face cu un « white-box » (cutie albă). De pildă în artă și design multe lucrări virtuale și unele proiecte sînt black-box-uri, pe cînd lucrările lui Schoeffer, de exemplu, sînt white-box-uri.

Trebuie subliniat că cibernetica înainte de a fi privită ca o structurare de programe comportamentale naturale (omul, sinteza proteinelor în celula vie, etc) este un sistem de gîndire, un punct de vedere cvasi-filozofic (deși foarte aproape de filozofie, este distinctă și inclusă în aceasta), o metodă și un model.

Am lăsat intenționat la urmă științele sociale, sociologia, economia politică, istoria etc. și arta căci tangentele lor cu cibernetica au o valoare deosebită pentru noi.

Unul din multiplele exemple ideale pentru cibernetică este însuși omul, ca structură distinctă, cu istorie proprie, capacitate de prelucrare a informației și elaborare a deciziei optime, capabil de autoorganizare (autostabilizare), dotat cu intrări multiple (aparat de percepție și intrări energetice), cu ieșiri multiple (gesturi și acțiuni), aflat în situație de evoluție dinamică în raport cu ambianța (reacția pozitivă, acțiuni optime, stimulative și reacția negativă, autocontrolul și dotare cu caractere noi). Pentru om, ambianța este întreg universul natural, social și lumea interioară.

Arta ca produs uman, ca acțiune de comunicare, exprimare, cunoaștere, pe lîngă propriile legi le cunoaște și pe cele ale ciberneticii.

Situațiile create între artist și « natură », spectator și display-ul de obiecte (« parcul » de obiecte), dintre artist și spectator în mod direct (cu limita ideală, lipsa obiectului material/artistic — vezi Malevici), sînt situații ce formează și obiectul ciberneticii.

Chiar arta tradițională, cît privește reacțiile și acțiunile rezultate între individ/grup social, veniți în contact cu anume tipuri de producții artistice, este o suită de situații cibernetice.

Mai precis, actul artistic, privit în intimitatea lui, este o suită de acte (acțiune) ce se execută, în majoritatea cazurilor, într-o stare complexă de imbolduri, motivații, inspirații, empirisme și dozări de tip Kitsch. (Valori « impure » legate de lucrurile/ văzute/cunoscute și înțelese periferic). Produsul artistic « materializează » nevoia de a comunica (mesaje) o poziție în fața evenimentelor. De aceea, el rezultă ca o îmbinare de emoție și rațiune (ca experiență legată de explicitatea unui mod de gîndire).

Manipularea mijloacelor estetice (elemente receptate fiziologic și recodificate mintal ducînd la starea emotivă) implică nenumărate operații de selectare, investirea lor cu anume sensuri/valori (investire cu informație), ordonare în sensul randamentului maxim (compoziție — « efect » maxim cu minim de mijloace), derogări de la propoziții raționale, adică deschideri spre mister, controlul unor legi fizicale/fiziologice, modelări reciproce de principii în domenii conexe etc.

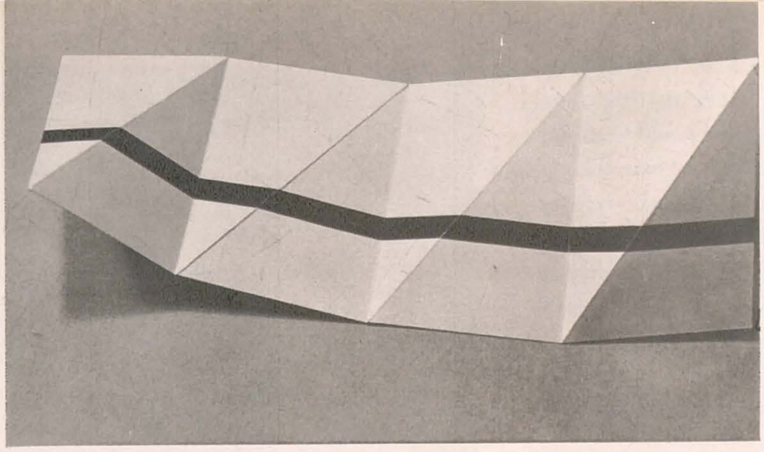
Această întreagă tehnologie de creație este de fapt stabilirea unor relații cibernetice între artist și mijloace, mijloace și scop (produsul artistic), între scop și spectator.

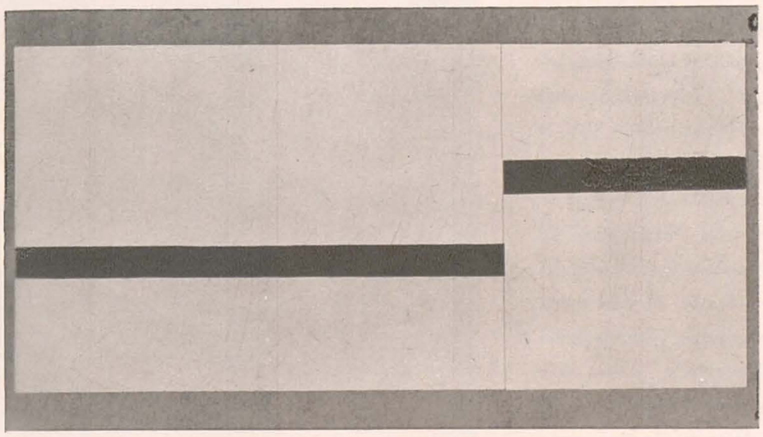
Desigur că nu se poate face artă prin metode strict rațional didactice, dar explicitarea unui mod de gîndire, înseamnă limpezirea și controlul unor mijloace într-un cadru unitar, scoaterea lor din zona confuziilor.

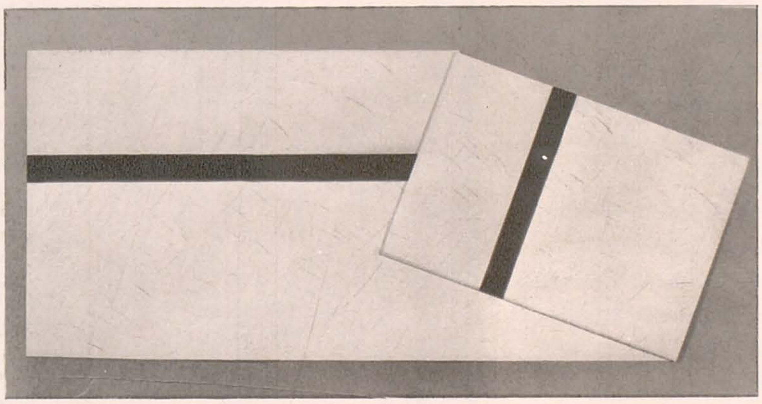
În rîndurile de mai sus, am vrut să subliniem, deci, că între artă și cibernetică există o relație de analogie structurală, că această relație nu implică neapărat mijlocirea mașinilor automate și că cibernetica este un sistem, o metodă și un model de gîndire.

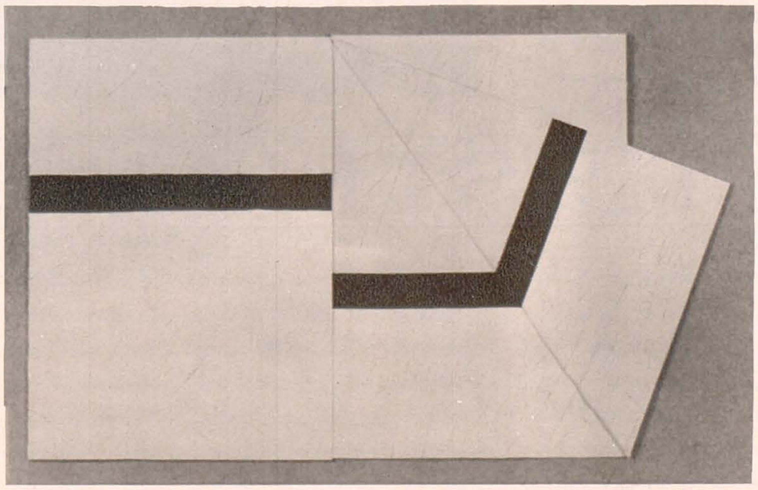
ȘERBAN EPURE

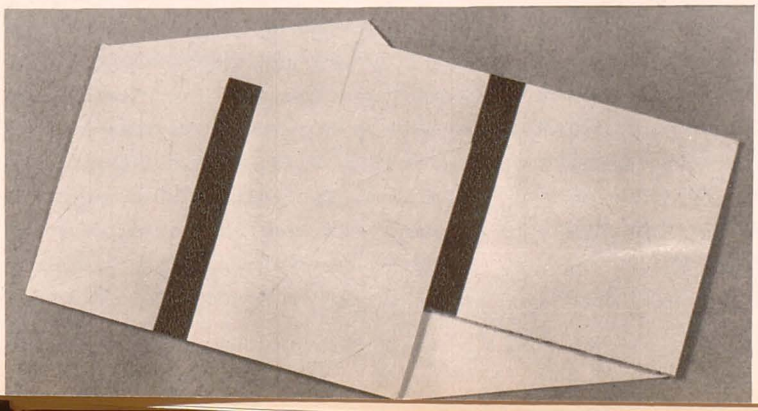
* Informația stocată în structură, adică experienta și istoria ei anterioară.











BENZI S.

Benzile S sînt structuri (materiale sau realizabile) formate din figuri dreptunghiulare, avînd fiecare o latură și o diagonală, articulate. (fig. 1)

Fiecare element articulat ocupă trei poziții în spațiu, ceea ce implică o convenție de semne și anume:

Semn « + » — flexare cu sensul de deșurubare de-a lungul articulației (fig. 2)

Semn « — » — flexare cu sensul de înșurubare de-a lungul articulației. (fig. 3)

Semn 0 — Nici o flexare în jurul articulației.

Fiecare față (element) poate fi considerată ca o sursă capabilă să emită trei semne.

Elementele unei benzi S pot fi combinate în nenumărate feluri, după cum urmează:

a) variantele existînd în plan.

b) variantele existînd numai în spațiu.

c) variantele mixte, plan spațiu.

Numărul total de variante ce se pot construi cu o bandă poate fi dedus din formula:

$$V = 2.3^n$$

v = numărul de variante

3 = numărul de semnale/element

n = numărul de elemente ale benzii

Coeficientul doi rezultă din numărarea variantelor de pe față și de pe verso.

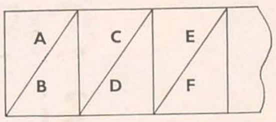


Fig. 1

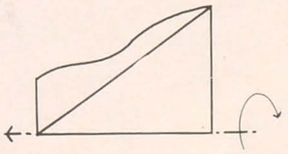


Fig. 2

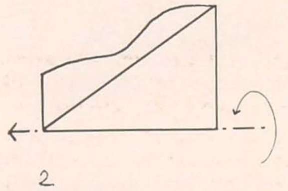


Fig. 3

b) Structură (bandă) și alte structuri într-o relație de impact (întrepătrunderi, efecte optice, cinetisme).

3. Aplicații ale benzilor S.

a) Lucrări pur estetice, un exemplar oferind cele V variante posibile, pe care posesorul și le alege după gust.

b) Lucrări de artă monumentală (constructivistă) executate din material plastic sau metal

A	+									0									−								
B	+			0			−			+			0			−			+			0			−		
C	+	0	−	+	0	−	+	0	−	+	0	−	+	0	−	+	0	−	+	0	−	+	0	−	+	0	−

Fig. 4

Relația se poate deduce ușor considerînd arborele (tabelul) de flexare a benzii, de exemplu o bandă cu trei elemente. (fig. 4)

Astfel o bandă de două elemente va avea 18 variante, una de 3,54 variante, cea de 4,162 de variante etc.

Eveniment imposibil: considerăm eveniment imposibil situația prin care:

a) Împăturirea nu este posibilă datorită materialului benzii ceea ce implică varianta spațială sau distrugerea benzii.

Acest tip de evenimente depinde de materialul benzii, proporția ei și combinația de semne în « fraza » respectivă.

și b) se repetă un set de variante implicînd prin aceasta, banalitatea lor.

2. Benzile S sînt capabile să creeze o situație cibernetică între:

a) Partener și structură prin variante estetice în sine și sugestii de forme și jocuri.

colorat, alese din variantele spațiale ale structurii.

c) Jocuri pentru copii prezentate sub forma unui nou tip de joc « mecano » (extrem de accesibil) conținînd un set de benzi de diferite proporții și aspecte optice, capabile să modeleze forme și jucării.

Avantajul este că, odată formată obișnuința manipulării benzilor, copiii își pot fabrica singuri dimensiunile dorite.

d) Material publicitar, sub formă de embleme, umbrele, pălării, anunțuri, obiecte de decor, ambalaje etc.

e) Obiecte de uz curent care odată consumate se aruncă: pahare, pungi, farfurii, mobilier (scaune) mese etc.

4. Benzile S sînt realizabile într-un tiraj mare (preț de cost foarte scăzut) și ocupă un spațiu minim de depozitare, fiind păstrate sub formă pliată.

gravitatea situației: contraponderea artei în manifestările publice e mult mai mică, nu are putere să creeze o rezistență față de sub-artă. Numeric măsurată, dar mai ales în unități de valoare spirituală, apariția operelor cheie, de nivel și de orientare contemporană, e prea subțire pentru a ține cumpăna kitschului. Raportul acesta cantitativ e, desigur aproape constant în istoria artei; ceea ce variază e natura disproporției.

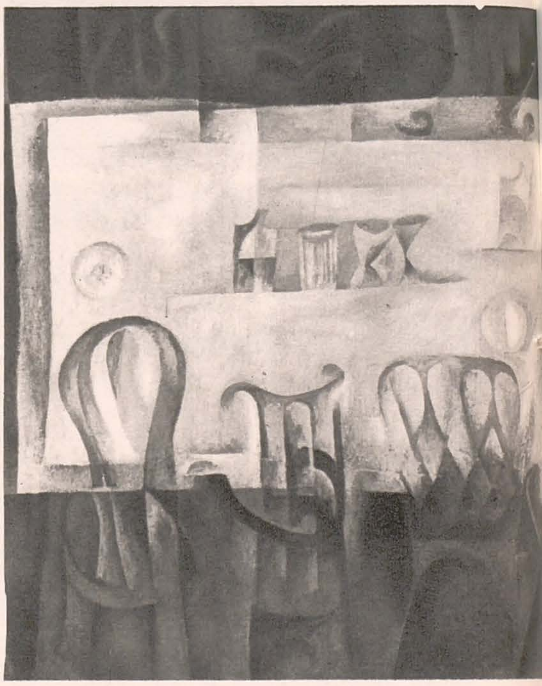
Astăzi, cred că putem vorbi despre o inadecvare a instrumentului — sensibilitate și tehnică — la temele propuse de inteligență; decalaj intim, dramatizînd aproape fiecare destin de artist, pentru că solicitarea sloganului tehnico-matematic e imperioasă și capacitatea de răspuns sensibil, afectiv e grevată de inerții. De aceea, cred, are atîta priză în pictură auto-ironia, consimțire la această nepotrivire, generatoare a unor îndrăzneli și reticențe care colorează mentalitatea artistului lucid, temător de iluzia permanenței ca și de aceea a înnoirii totale.

Înregistrez aici ceea ce mi se pare a fi dovada acestui conflict de conștiință a tranziției, acestei mutații voluntare, executată cu un spirit auto-maieutic pe care termenul « experiment » încearcă să-l instituționalizeze.

*

Fără îndoială, desăvîrșirea tehnică a execuției dă operei o autonomie de lucru valid, apt să funcționeze de la sine. Astfel, linogravurile lui Dobrian, de o finitudine puristă, programează sistematic asociații poetico-vizuale, reacții simultane ale spectatorului, asociații care suprapun operei reale, una posibilă, datorată tot artistului, mînuitor de unde lirice. Originalitatea lui constă în redescoperirea efectelor primare ale culorilor și ritmurilor. A găsi a-posteriori motivări discursive — formule literare: poematice, aforistice — e un fel de versificare « pe rime date ». Mașină de produs stări afective, acest « Alfabet » funcționează incantator: joc semiologic, discurs iluzionist și mesaj fictiv, excitant poetic mai mult decît poezie dată.

Țipoia n-ajunge la aceeași clarificare (în fond sceptică). Similicubismul său poartă un mesaj de gust al ordinii, nu o propunere de ordine obiectivă. Sentimentul plasticii văzută ca scenografie, exterioară, reductibilă.



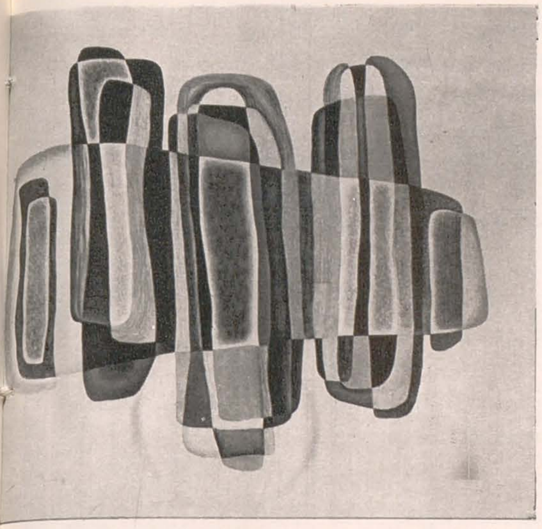
CRONICĂ TRIMESTRIALĂ

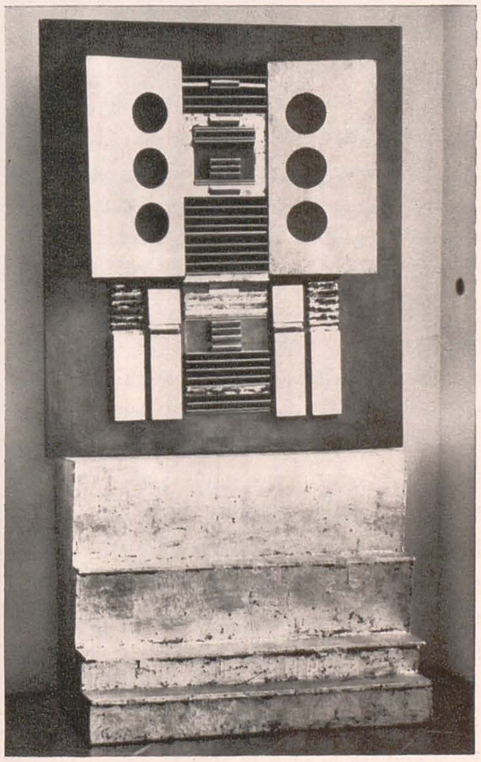
Duhul constructiv

Ca și în Cronica trimestrului precedent, cîmpul expoxițiilor e reprezentat nu exhaustiv, ci pentru o căutare de repere capabile să dea seama de dominantele unui ansamblu aflat sub semnul pletorei protejată de sloganul « diversitate ».

Nu împărtășesc de loc nostalgia după comisiile care să decidă arta ce se expune, dimpotrivă: nici o autoritate critică, socială, neavînd cum împiedica sub-arta să se producă, e mai igienic să fie lăsată să se denunțe singură în public. Însă cu ireductibila condiție ca arta să creeze anticorpii. Aici începe

Analogă e, pe alt nivel al gîndirii constructive, hibridarea în « ingineriismul » grafic din expoziția Radu Stoica — Radu Dragomirescu. Constructivism de factură « design », limbajul duce însă un lest de sentimente și forme « laice », a-tehnice; la Radu Dragomirescu apar grafisme patetice, amintind demersul unor expresioniști disimulați ca Bernea și Nițescu; apar, de asemenea, în plin schematism tehnic, stilizări cu aluzie naturistă, forme de tip folcloric. La Radu Stoica, tehnicismul se exprimă coerent, dar nu cum dorește, prin releele tradiției abstracționiste; aparaturile fictive desenate de el țin de un mimesis industrial, transpunînd, ca pe vremea lui Léger, spectacolul « naturii construite », adică reproduc, și nu originează « mașini ». Cei doi artiști n-au rigoarea viziunii « funcționaliste »; grafologic, ductul e plin de ezitări și aproximații care decurg





din sensibilul tactil și interzic impactul emoțional de tip matematic. Pentru moment, opera lor e un omagiu naiv adus sloganului tehnic, veleitate a unei mentalități încă legată ombilical de arta « de senzație ».

Pictura lui Zaica, de o frumoasă limpiditate stă într-o zonă intermediară dintre metaforism și funcționalism simbolic, adică între habitudini lirice și programul de a formula obiectiv senzații de ordin inefabil. Imaginea caracteristică e Orga, reluată în mai multe variante: reprezentare simbolic-tehnică a unei posibile « stări muzicale »; « muzicalism » care nu-i străin de poetica undelor lui Valensi, în măsura în care operează, ca și acela, cu gradări cromatice dispuse în suita sonoră a unei posibile claviaturi parcursă optic. Dar Zaica implică și o ordine arhitectonică, dă senzației și o plauzibilă identitate imaginar-industrială, figurează un edificiu de emisie optic-sonoră. Subtilitatea e doar intenţională, artistul trebuie să-și constituie o metodă mai netă de vizualizare.

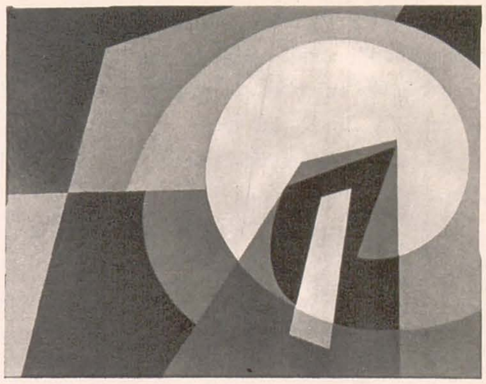
Şaru este pe deplin în posesia unui limbaj arhitectural al picturii. Plane sau în trei dimensiuni, structurile a-tipic geometrice impun discret, în coloritul aseptic dominat de gri transparent, o ordine spaţială de tip clasic, întemeiată pe relații de perpendicularitate. Dacă recunoaștem că Gh. Şaru a ajuns aici pornind de la un figurativism de esență epică, străin efuziunii și exaltării, găsim o vocație pentru construiri obiective, realizată prin genuină ignorare a stărilor de patos și vag.

În convenționalismul « ordonării obiective » pictura Simonei Vasiliu, dependentă de cubism, e o tentativă de înscenare a misterului spațial: structuri « romanțate », lucrurile reale se alienează, se dematerializează, trec într-un spectacol de umbre luminoase; de fapt, e un joc optic reticent, motivat anecdotic, lipsindu-i forța proiectivă suficientă pentru autonomia vizualului. Alături erau expuse construcțiile lui Achițenie, un fel de cinetism (obiectele sînt compuse în sistemul triptic și diptic, cu « batanți » care se cer manevrați) mimînd revelația; deschidere — închidere pur sportivă, aceste mobile, plăcut și curat lucrate, conservă diabolic calitățile abjurate ale unei arte statice: materie amplă și potențială senzualitate cromatică în alb negru.

Structurînd spațiul optic cu un scrupul de ordine, mai rațional sau mai intuitiv, tributarii morfologiei cubiste sentimentalizează, descriu. Constructivitatea n-are aici rigoare de program, ci e « stare de spirit ». Semnele alfabetului geometric sînt desprinse din codul lor scientist și investite cu afectivitate. Acest transfer ilegitim duce la o viziune confuză. O critică optimistă poate da certificat de « pondere », « cumpănire », acestui fenomen, dar nu se poate eschiva de la constatarea stilismului empiric.

Constructivism de duminică

Parafrazînd o celebră maximă a lui La Rochefoucauld, aș spune că există artiști care n-ar fi visat niciodată o operă de tip ambiental dacă n-ar răsfoi albume de artă constructivistă; realitatea imediată nu poate determina la noi exacerbări tehniciste ale imaginației, mașini spațiale din acel stil Schöffer, a cărui viziune e congeneră cu structura produsului super tehnicizării. Acesta rămîne încă un termen metaforic, indicînd pur și simplu o direcție de evoluție a subiectului liric.



1	3	5	7
2	4	6	8

1. Ioana Kassargian: Odă bucuriei
2. Sempronîu Iclozan: Mimetism
3. Silvia Cambir: Prietene
4. Simona Vasiliu: Prinz
5. Gheorghe Şaru: Interferență pe alb
6. Petre Achițenie: Pasăre
7. Vasile Dobrian: O floare mai albă decît paloarea obrajilor tăi
8. Florica Ioan: Metamorfoză

Mecanica narativă pe care (decepționantă abandonare a propriului frumos început) Gil Nicolescu și-o inventează, serializînd efecte, în fond, de covor, e altă ipostază tipică a dezorientării în orbita fascinației constructive

Naiv e efortul lui Gh. Pîrjol de a structura cinetic imagini decorative. Pitoresc, pus să rezolve de pildă un motiv de scoarță, actul constructivismului apare în pură ipostază de kitsch; în ciuda realei abilități, efectul, devenind agrement optic, ține de o concepție ornamentalistă, non-arhitecturală, artizanală. În perspectiva publicitară propusă, acest « constructivism aplicat » poate avea efecte de șoc utile (dar nu mai puțin negative), prin însăși vulgarizarea aparențelor cinetice.

Iată și grafiile « obiectuale » ale lui Mițurcă: ornament clasic spațializat, glosînd motivul optic al arcului metalic. Rezultă un bastard artizanal cu fals certificat constructivist. Aceste forme pot să placă, fiindcă împăciuiesc structurile ornamentale familiare, cu unele « design » — și pentru că nu propun decît agrementarea. Atare concepție despre « ambient » propune aducerea la zi a cadrului vizual cotidian, ceea ce nu-i decît un reflex periferic al programului social și cultural al artei « environment ». Am chiar convingerea că agrementul acesta care amortizează șocurile « mutației sensibile » e nociv, fiindcă el preface în poncif insuși noul stil obiectual. Apare kitsch-ul viziunii « industriale », parazit congener al invenției. Dar asta e o altă temă de discuție.

Non-Constructivism

Această tiranie a agreabilului! Înțelept cine îi cedează fără crispare. Tradițional-liberale, derivate dintr-un mimesis cu justificări simboliste, sculptura lui Olariu, ca și grafica lui, sculptura Floricăi Ioan și, chiar — în ciuda severității concepției — sculptura Ioanei Kassargian, alintă spațiul, mîngîie materia, îmblînzesc pînă la dulce nervul constructiv al volumelor. Purtînd amprentele unui ritm vegetal de « crescență » absorbit în tiparul arhaic al Ioanei Kassargian, în modelul modern al Floricăi Ioan, (statuara în marmoră) se manifestă un irepresibil spirit caligrafic. Orientul?

În aceeași zonă a senzualității, mai francă ori mai disimulată, este de semnalat gravura policromă a lui Corneliu Petrescu, tenace alchimie căutînd să transforme substanța cromatică în mesaj spiritual. Paseismul rafinat, ajuns să mimeze patină de zid mînăstiresc, în care e investit un fanatic tehnicism de gravor și colorist.

Arta, pentru Vasile Celmare, a rămas transpunere de natură; în speță, cochet bidimensionată și imaterială. Viziune a disparenței, reduce forma la amprentă. Planul e supus unei solarizări care arde conture și tonalități; astfel e satisfăcut și principiul de artifex.

La tînărul debutant Zamfir Dumitrescu, dincolo de veleitatea filozofică e o aptitudine rară de a resimți pictura ca magie, sursă de spațiu și teren de comunicare psihică directă: multe din picturile lui « țin » prin calitate instrinsec plastică, fără legenda metafizică.

Prețuind hărnicia mai presus de improvizație, discret meditînd la o înnoire compatibilă cu statornicia, Alma Redlinger fructifică un « temperament de colorist », condus să sugereze o imagine a « frumosului ». Pretexte figurative de armonii și explozii care își ajung, nu țin să « exprime », să « reprezinte » ci să fie, gospodărind calm specifitatea picturii ca realitate sensibilă pentru sine. Vecina ei de sală, Silvia Cambir, persistă într-un expresionism elegiac, utilizînd simbolul echivoc al figurii — mască, cifrul stării conflictuale; fără mesaj dramatic real, e aici o simplă predispoziție patetică. Alături de scenogramele expresioniste ale Ilenei Cojan, semnalează posibilitatea unei categorii de « expresionism feminin », trist și fantastic, în care tensiunea psihică e hrană și motiv de delectație.

Pictura lui Vasile Brătulescu, tenace impresionism abstract, influențat de efluvii solare și selenare, găsește în înlocuirea uleiului cu vopsele acrilice satisfacția unui mimesis chimic al materiei anorganice, gemmă și meteorit. Jocul lui e rafinată visare asupra unei pietre colorate, dar « Fluturii » sînt o eroare în autodefinirea viziunii, sau doar o concesie consumului de idilism.

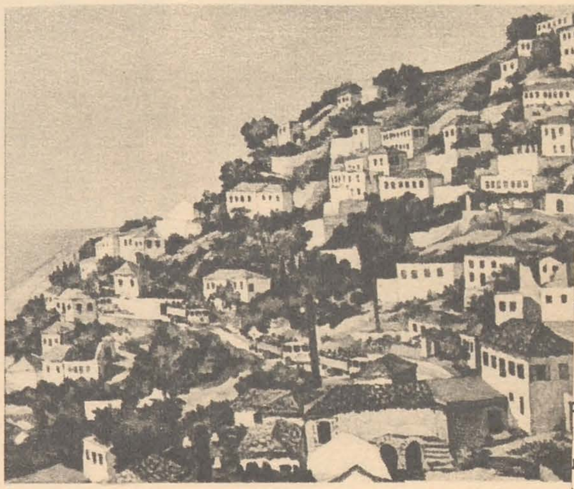
Anti-Constructivism

Hibridarea natură-tehnică a fost tema unei sculpturi involuntar suprarealistă sau, dacă ar exista termenul, supraorganicistă, de Vartic: nudul de bronz polisat condimentat cu șuruburi are o implicită ironie la adresa neputinței de a dizloca prin mecanică structurile vieții.

Suprarealismul lui Semproniu Iclozan, talent subit maturizat, e una din dovezile peremptorii că suprarealismul a intrat, la noi, în conjunctură cu arta clasică, servind la etalarea unui Weltanschauung, la vizualizarea unor categorii morale; epigonism franc, sistematic înfățișîndu-se ca o parafrază retorică a figurativismului, convențiile de limbaj sînt afișate, demistificate: spațiul se exprimă prin exagerarea perspectivei, psihologicul se exprimă prin caricare de tipul anamorfozei, sentimentul existenței se exprimă fabulistic, prin relația dintre personajele — măști și personificările fantastice. Această mistagogie zeflemistă dar și irezistibil înfiorată de simțul absurdului, e un modus vivendi al picturii imagistice, socializare extensivă a unui limbaj cifrat. Nu s-ar vedea toate acestea dacă lucrul n-ar fi bine făcut, temeinic aplicate « secretele meșteșugului », prelung privit albumul istoric de artă metafizică, suprarealistă, fantastică, manieristă. În această atitudine, originalitatea se recuză, virtutea stă în evidența convenției, în impersonalitate; artistul programează și lasă să se desfășoare un discurs din vocabule "ready-made", dintr-un depozit al simbolurilor suprarealiste, Impersonalitatea simulată de autor devine ea însăși mesajul conștiinței unei lumi vaste dar închise, în care noul e de fapt previzibilă combinare de date vechi. Iclozan valorifică deci "complexul de epigonie" al artistului obsedat de senzația că totul s-a spus.

ANCA ARGHIR

ARTĂ ALBANEZĂ



Sub auspiciile *Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă* a fost deschisă la *Ateneul Român*, în luna iunie a.c., *Expoziția de pictură și sculptură din Republica Populară Albania*. Organizată cu prilejul aniversării a 25 de ani de la eliberarea Albaniei, expoziția a avut o dublă semnificație — omagială și artistică — dezvăluind, printr-o colecție antologică, dezvoltarea artelor frumoase din țara prietenă (47 picturi în ulei și 15 sculpturi în bronz, marmură, lemn etc., reprezentînd creația unui număr de 21 pictori și 12 sculptori de diferite generații).

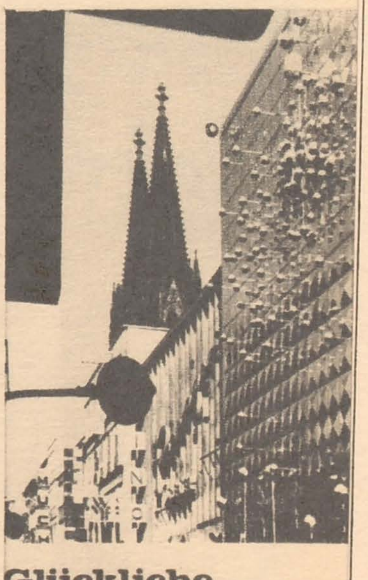
Dincolo de diferențierile date de trăsăturile stilistice specifice fiecărui artist în parte, lucrările expuse alcătuiau un ansamblu unitar, vădind o fermă orientare realistă.

Peisaje pictate în ordonate armonii cromatice (*Peisaj la malul mării* de Kiriako Meniko, *Peisaj de iarnă* de Vilson Kilița, *Lacul Shkodres* de Sadik Kaţeli, *O stradă la Korce* de Vangjush Mio etc., etc.) surprindeau specificul local al meleagurilor albaneze. Numeroase portrete executate în ulei, în marmură sau bronz (*Cap de copil* de Bestim Tabaku, *Munteanul* ori *Matelotul* de Kristak Rama, *Partizanul* de Llazar Nicolla, *Tinăra cooperatoare* de Valentina Balli, *Luptător pentru libertate* de Shaban Haderi, *Brigadiera* de Iusuf Sulovari, *Filatoarea* de Hassan Nallbani etc., etc.), alcătuiau în ansamblul lor o galerie de tipuri caracteristice. În acest cadru — cu oameni și locuri — tablouri de mari dimensiuni dezvăluiau imagini inspirate din lupta poporului pentru libertate și pentru construcție pașnică (*Jurămîntul lui Vranokonti* de Skender Kamberi, *Artileria lui Skanderbeg* de Sali Shijaku, *Scrisoare de la statul major* de Hassan Nallbani etc., etc.) Vigoarea desenului și claritatea raporturilor cromatice accentuau elocvența imaginilor însuflețite de un patos declarat.

Expoziția a prilejuit o mai bună cunoaștere a artei albaneze, de astăzi. (În ilustrație: Shalau Haderi: *Luptător pentru libertate* — lemn; Iusuf Sulovari: *Brigadieră*—ulei; Kiriako Meniko: *Peisaj pe malul mării*—ulei).

H.H.

AFIȘE DIN KÖLN



Sub auspiciile *Comitetului pentru Cultură și Artă al Municipiului București*, pavilionul C al *Parcului Herăstrău* a găzduit în perioada iulie-august expoziția *Afișe din Köln*. Au fost prezentate 66 afișe tipărite — acoperind o arie tematică largă: turism, spectacole teatrale și muzicale, serbări populare (cunoscutul carnaval anual), expoziții (*Romanii pe Rin*, *Romanii în România*, *Arta Maya*), muzee și monumente etc. Executate (direct pe foi de mase plastice și pe hîrtie etanș acoperită cu foi de mase plastice opace ori translucide) de către cunoscute case și întreprinderi poligrafice (*Eisfellerdruck Köln*, *Verkehrsamt der Stadt Köln*, *Typographie Ehrenfried Schmidt Rheindorf*, *Kölnische Verlagsdruckerei G.M.B.H.*, *Andres et Co.-Hamburg*, *D.Z.F. — Frankfurt am Main* ș. a.), afișele alcătuiau o selecție edificatoare asupra rolului afișului în ambient.

H. H.

AURELIA MATEI

PICTURĂ

Holul *Teatrului Mic* și *Ateneul Tineretului*. Mai-iunie. A treia expoziție personală. Au fost expuse 54 lucrări de pictură reprezentînd compoziții, în cea mai mare parte după versuri de poeți contemporani.

MIRCEA OLARIAN

GRAVURĂ, ACUARELĂ, DESEN

Galeriile de artă Simeza. Mai-iunie. A XI-a expoziție personală, cuprinzînd 41 gravuri, în acvaforte, pointe sèche, acvatinta, 22 acuarele, 20 laviuri și un pastel — portrete, peisaje, compoziții.

ELLY HETTE

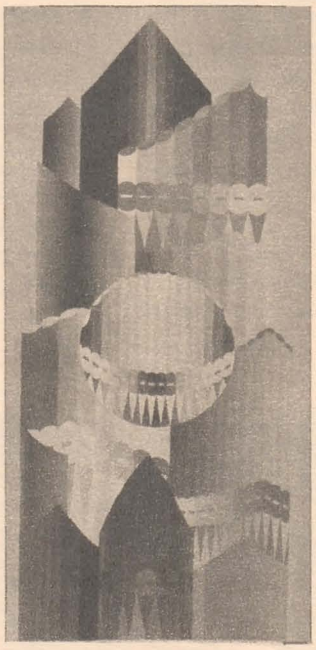
SCULPTURĂ

Galeriile de artă Orizont. Mai-iunie. A doua expoziție personală, cuprinzînd 24 lucrări de sculptură (compoziții și proiecte de monument).

RICHARD P. HETTE

SCULPTURĂ

Galeriile de artă Orizont. Mai-iunie. A opta expoziție personală, cuprinzînd 16 lucrări de sculptură (portrete, compoziții, proiecte de monument).



DOREL ZAICA

PICTURĂ

Galeriile de artă Galateea. Mai-iunie. A doua expoziție personală, cuprinzînd 11 compoziții.

VIRGINIA BAZ BAROIU

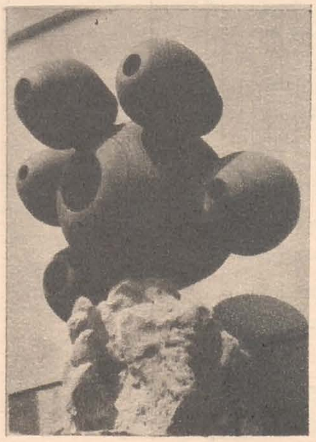
PICTURĂ

Galeriile de artă din Timișoara. Mai. A doua expoziție personală, cuprinzînd 28 lucrări de pictură.

EXPOZIȚIE COLECTIVĂ

PICTURĂ, SCULPTURĂ, GRAFICĂ, COLAJ, TAPISERIE

Holul *Teatrului de Stat* din Sf. Gheorghe, Mai. Prima expoziție a U.A.P.-Cenaclul Sf. Gheorghe. Au fost expuse 28 lucrări, semnate de Daniel Bodossy, Barna Deak, Ria Deak, Florentina Dudescu, Lili Feder, Ella Gazda, Zoltan Hervay, Eugen Kosztandy, Ioan Mattis (în ilustrație), Ervin Nagy, Zoltan Ördög, Andrei Pătrașc, Geza Szilagyi și Zolt Szilagyi.



IOAN ANTONICĂ

CERAMICĂ

Galeriile de artă din Iași. Mai-iunie. A doua expoziție personală, cuprinzînd 15 lucrări de ceramică neagră.

NICOLAE PREDESCU

PICTURĂ, DESEN

Galeriile de artă din Craiova. Mai-iunie. Expoziția a cuprins 14 picturi în ulei, 6 acuarele, 8 guașe și 4 tușuri — reprezentînd compoziții, peisaje și naturi moarte.

THEODOR SIMIONESCU

PASTEL

Galeriile de artă Amfora. Mai-iunie. A treia expoziție personală. Au fost expuse 34 desene în pastel, din ciclurile *Dansuri magice*, *Arcașii*, *Nudul*.

PÁL VERESS

ACUARELĂ

Galeria mică de artă din Cluj. Iunie. Expoziția a cuprins 15 acuarele — peisaje, portrete, flori.

ALMA REDLINGER

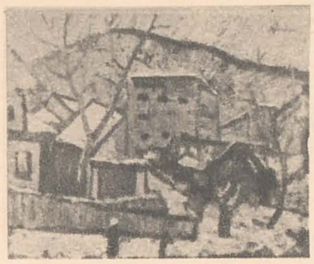
PICTURĂ, DESEN

Galeriile de artă Simeza. Iunie-iulie. A patra expoziție personală. Au fost expuse 21 picturi în ulei și o serie de desene colorate.

SILVIA CAMBIR

PICTURĂ

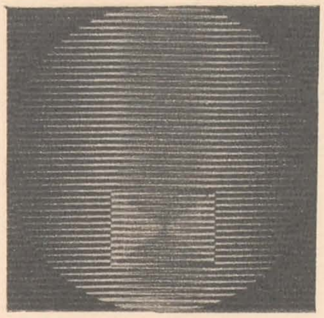
Galeriile de artă Simeza. Iunie-iulie. A doua expoziție personală, alcătuită din 23 lucrări de pictură în ulei, reprezentînd peisaje, portrete naturi moarte, flori etc.



NICOLAE MILORD

PICTURĂ

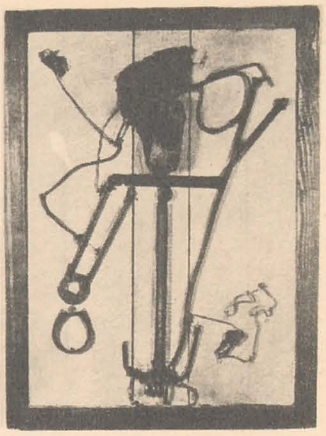
Aula *Bibliotecii Centrale Universitare.* Iunie-iulie. Au fost expuse 65 lucrări de pictură în ulei — peisaje, flori, naturi moarte, portrete.



EFTIMIE MODÂLCĂ

CONSTRUCȚII

Sala *Arta* Brașov. Iunie-iulie. A cincea expoziție personală, cuprinzînd 20 lucrări — construcții în spațiu (aplicații decorative în relief).

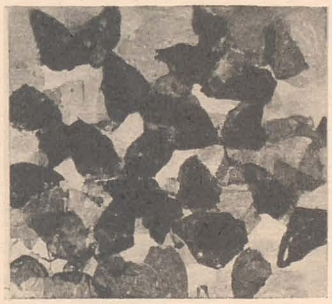


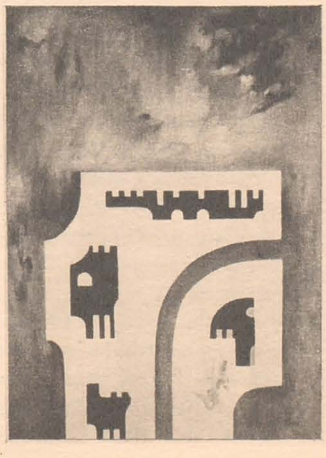
VIOLETA CRĂCIUN

CERAMICĂ, METAL, PICTURĂ

Galeriile de artă Amfora. Iunie-iulie. A doua expoziție personală, cuprinzînd 33 lucrări de ceramică, 15 obiecte din metal și 41 acuarele.

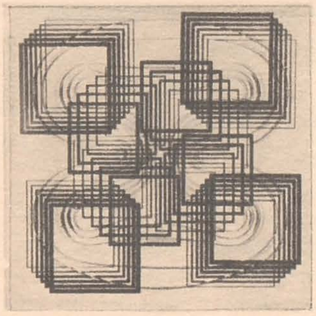
EXPOZIȚII DE GRUP

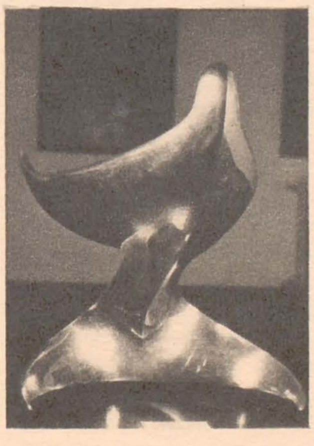




PICTURĂ, OBIECTE, SCULPTURĂ

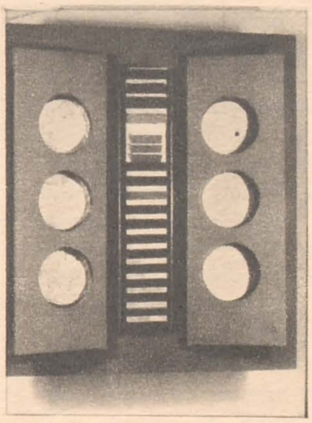
Galeriile de artă Apollo. Iunie-iulie. Au expus: Vasile Brătulescu (12 picturi în nitrolac), Stelian Borteanu (9 picturi în ulei), Gil Nicolescu (10 picturi în ulei), Ion Mițurcă (11 obiecte) și Gheorghe Vartic (6 sculpturi în bronz).

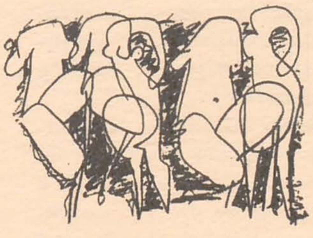


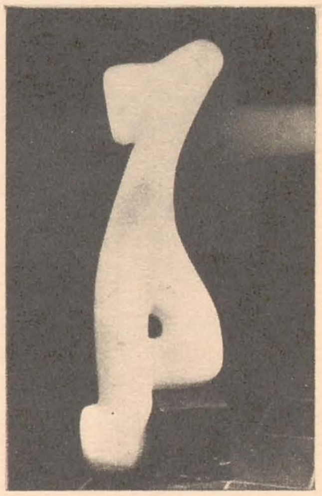


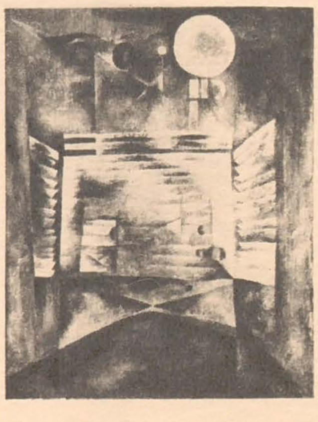
PICTURĂ, SCULPTURĂ, DESENE, OBIECTE

Galeriile de artă Apollo. Iunie. Au expus: Petre Achițenie (15 obiecte — construcții din lemn, textile, etc.); George Apostu (42 desene — cărbune, creioane colorate etc.); Florica Ioan (8 sculpturi — lemn, marmură); Simona Vasiliu (8 picturi în ulei).









RÉSUMÉ

LA PREMIÈRE EXPOSITION EUROPÉENE « CONSTANTIN BRANCUSI »

Un événement culturel mémorable a marqué le profil des arts plastiques de l'année 1970. Le 5 juin s'est ouverte à Bucarest, au Musée d'art de la République, sous les auspices du Comité d'Etat pour la Culture et les Arts, la première rétrospective européene consacrée à Constantin Brancusi. Comportant 49 œuvres appartenant aux musées et aux collections particulières, l'ensemble représente une version réduite de l'ample exposition organisée aux U.S.A. et ouverte succéssivement au « The Solomon R. Guggenheim Museum », New-York (1969), « Philadelphia Museum of Art » (1969) et « The Art Institute of Chicago" (1970).

Nous publions dans le présent numéro de notre revue l'entretien du critique d'art Olga Buşneag avec le sculpteur Sidney Geist, l'un des organisateurs des trois expositions américaines, qui a assisté au vernissage de l'édition de Bucarest.

Sidney Geist donne quelques précisions concernant les principes qui ont présidé à l'organisation des rétrospectives et informe sur l'accueil fait par les spécialistes et le public americain. Il souligne le sens contemporain de la création brancusienne dans le climat de années '70 et son influence sur la jeune génération d'artistes. En ce qui concerne l'intérêt que lui-même témoigne à l'egard de Brancusi, Sidney Geist déclare entre autres : « Ce qui me passionne, c'est son exceptionelle force de concentration, sa manière de « rationaliser » la forme, d'atteindre à l'essentiel sans pour autant « déssecher » l'œuvre, sans la dépouiller de sa réverbération poétique ».

STRUCTURES DU SLYTE GEORGE APOSTU

Sous la rubrique « Structures du style » les critiques d'art Ion Frunzetti et Cristina Anastasiu présentent la sculpture de George Apostu (participant à l'actuelle Biennale de Venise). Ion Frunzetti définit l'art de George Apostu en le rapportant à l'élément sylvestre qui se retrouve dans la culture populaire de laquelle il est issu. L'argument de la forme plaide en faveur d'une sculpture où se continue et s'actualise une vision d'intégration cosmique de l'homme et de l'art.

En abordant la sculpture de George Apostu du point de vue des procédés constructifs impliqués dans la forme, Cristina Anastasiu relève la prédominance du principe de symétrie et se réfère à l'effet d'équilibre et de sérénité qui se dégage de ses œuvres.

MATTIS TEUTSCH

Mattis Teutsch (Braşov, 1884—1960), peintre, sculpteur et théoricien de l'art est présenté par Elisabeta Axmann-Mocanu qui souligne le caractère singulier de cette personnalité marquante dans la conjoncture artistique roumaine des premières décennies de notre siècle.

L'auteur distingue cinq périodes dans l'évolution stylistique de Mattis Teutsch en insistant sur l'étape expressioniste où sa création artistique, développée sous l'influence du groupe « Der Sturm » se trouve pourtant modifiée par l'élément méditéranéen propre à sa vision.

L'écrivain Mihai Nadin, posseseur d'une série de documents concernant Mattis Teutsch publie un manuscrit inédit qui datte des dernières années de la vie de l'artiste. Le texte est en fait la suite de son volume « Kunstideologie » publié en 1931 et renferme une série de réflexions remontant à une période où l'artiste s'orientait carrément vers un symbolisme social. Mihai Nadin communique ensuite un poème inédit de Michel Seuphor dédié à Mattis Teutsch. Les dessins que nous reproduisons sont extraits du livre « Kunstideologie ».

SOMMAIRE

Confrontations internationales		2
Cadran		4
* * *	La première exposition européenne Constantin Brancusi	5
OLGA BUȘNEAG	Á propos de Brancusi — interview avec Sidney Geist —	7
RENÉ BERGER	Quelques reflections sur le rôle de l'art dans l'éducation	9
ION FRUNZETTI CRISTINA ANASTASIU	L'art contemporain roumain. Structures du style: G. Apostu	14
Visites d'ateliers:	Rodica Marinescu, Dumitru Cionca, Adrian Podoleanu	18
VIRGIL MOCANU GETA BRĂTESCU ION TRUICĂ	Le III-ème festival international du film d'animation — Mamaia '70	24
Courants, orientations ELISABETA AXMANN-MOCANU	Mattis Teutsch	27
MIHAI NADIN	Un manuscrit inédit et ses significations	29
Anthologie MATTIS TEUTSCH	L'idéologie de l'art — extraits	30
Laborateur ȘERBAN EPURE	La cybernétique et l'art	32
ANCA ARGHIR	Chronique trimestrielle	34
Cimaises		37

СОДЕРЖАНИЕ

Международные соревнования		2
Циферблат		4
* * *	Первая европейская выставка «Константин Брынкуш»	5
ОЛГА БУШНЯГ	От Брынкуша — беседа с Сидней Гейст	7
РЕНЕ БЕРЖЕ	Несколько размышлений на тему роль искусства в воспитании	9
ИОН ФРУНЗЕТТИ КРИСТИНА АНАСТАСИУ	Структуры стиля. Джордже Апосту	14
Ателье	Родика Маринеску, Думитру Чонка, Адриан Подоляну	18
ВИРДЖИЛ МОКАНУ ДЖЕТА БРАТЕСКУ ИОН ТРУЙКА	Международный фестиваль мультипликационного фильма — Мамая'70	24
Течения, ориентации ЕЛИСАБЕТА АКСМАНН-МОКАНУ	Маттис Тойч.	27
МИХАЙ НАДИН	Неопубликаванная рукопись и ее значения.	29
Антология МАТТИС ТОЙЧ	Идеология искусства — отрывки	30
Лаборатория ШЕРБАН ЕПУРЕ	Кибернетика и искусство	32
АНКА АРГИР	Трехмесячный обзор	34
Панно		37

Couverture I: ION ȚUCULESCU: Communion-pastel

Couverture II: Vue du salon des artistes de Cluj — Dalles 1970

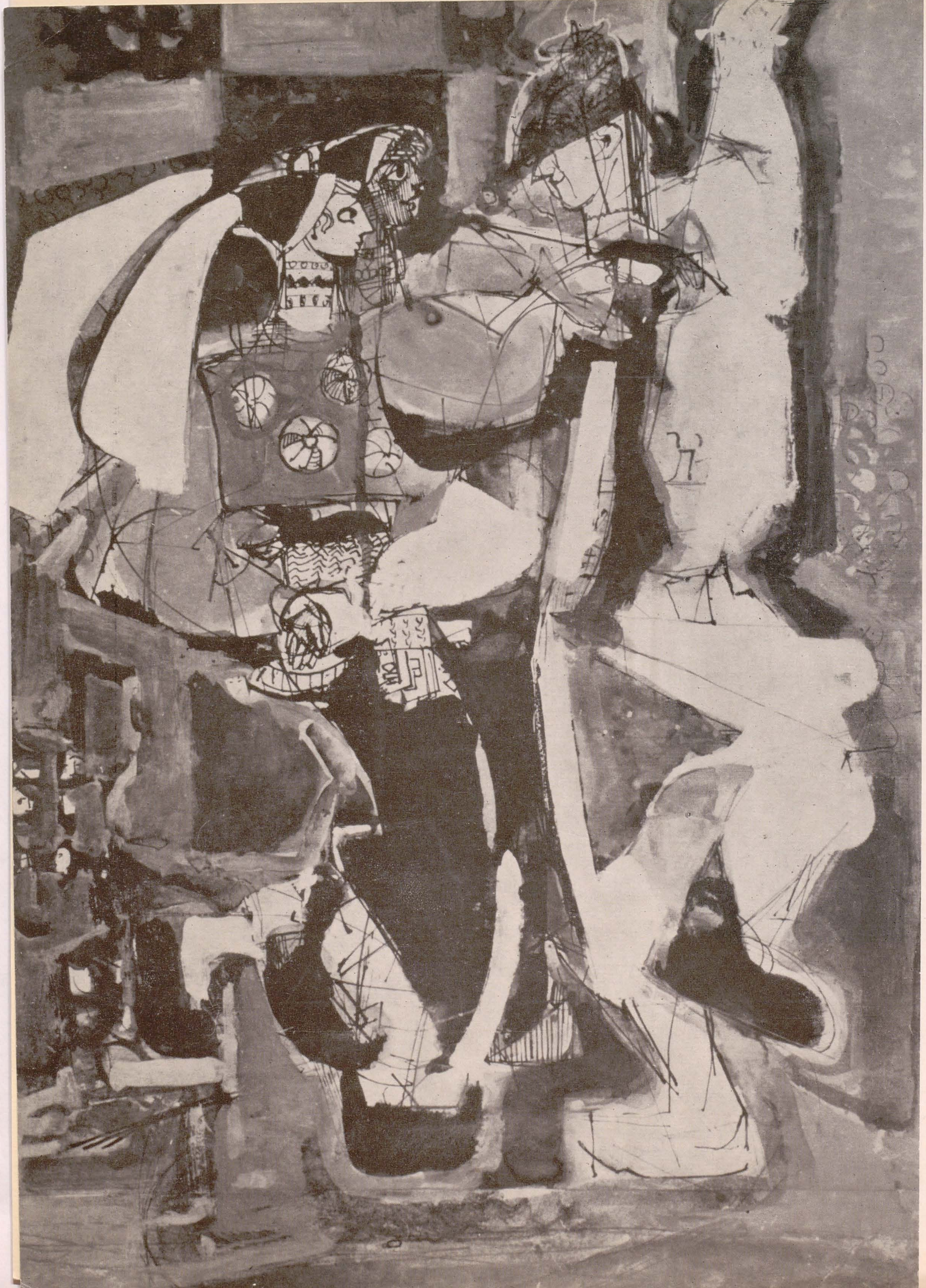
Couverture IV: MARIANA PETRAȘCU: Danse — gravure

На первой странице обложки: ИОН ЦУКУЛЕСКУ: Общность — пастель

На второй странице обложки: Выставка клужского филиала — зала Даллес

На четвертой странице обложки: МАРИАНА ПЕТРАШКУ: Танец в лесу — гравюра

Redacția revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. • Administrația: Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01
Abonamente: lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni • Tiparul: Întreprinderea Poligrafică « Arta Grafică », Calea Șerban Vodă 133-135, București

40541

Lei 15